JULIO CORTAZAR:

UNA BUSQUEDA MITICA

SAUL SOSNOWSKI

JULIO CORTAZAR
UNA BUSQUEDA MITICA

EDICIONES NOE
BUENOS AIRES

IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

EDICIONES NOÉ, Tucumán 1655 - 3º D
BUENOS AIRES

A mis padres

PALABRAS PRELIMINARES

Todo conocedor de la obra de Cortázar sabe que no es necesario justificar su estudio y el deseo de buscar más allá del límite impuesto por las letras. La bibliografía aumenta a diario: se discuten compromisos literarios y posiciones políticas, se buscan módulos y signos que apunten a una comprensión global de su narrativa. Este ensayo desea dirigirse hacia ese punto que fue entrevisto cuando cierto personaje se hamacaba en una ventana, cuando otro miraba constelaciones, cuando un tercero veía mundos encerrado en un subterráneo. Se ha intentado así poseer la narrativa de Cortázar con una noción que surge de su propia obra: La determinación de una búsqueda mítica.

El término "mito" ha sido tratado desde diferentes perspectivas y ha sido sujeto a múltiples interpretaciones y definiciones. [1] Esto, sin embargo, no ha causado problemas para la selección de una perspectiva mítica ya que también Cortázar ha intentado una interpretación del mito.

Partiendo de los ensayos literarios de Cortázar, se han ampliado y explorado las proyecciones de su postura ante este motivo. El estudio de la teoría mítica que se manifiesta en sus cuentos contribuye a una mayor elucidación de sus novelas.

Para facilitar la lectura del texto, apenas mencionamos un

[1] Véase David Bidney, "Myth, Symbolism and Truth", en *Myth, A Symposium*, editado por Thomas A. Sebeck, Bloomington: Indiana University Press, 1968, pp. 3-24; Harry Levin, "Some Meanings of Myth", en *Myth and Mythmaking*, editado por Henry A. Murray, Boston: Beacon Press, 1968, pp. 103-14.

cuento de Cortázar, hemos indicado el libro al que pertenece. Las referencias subsiguientes a ese mismo cuento o novela han sido colocadas entre paréntesis a continuación de la cita. La bibliografía indica el contenido de cada una de las obras del autor y su historia bibliográfica. Se ha indicado en secciones separadas la obra de Cortázar y la crítica sobre su obra hasta fines de 1971.

Este ensayo está basado en una tesis doctoral presentada en la Universidad de Virginia en 1970. Por las múltiples sugerencias críticas que permitieron completar esa primera etapa deseo agradecer a mi maestro y amigo Hernán Vidal. A los amigos que con admirable tolerancia debatieron mis planteos iniciales frente a la obra de Cortázar mi sincero agradecimiento.

Capítulo I

CORTAZAR Y EL MITO: HACIA UNA TEORIA DE SU NARRATIVA

La visión positivista de la realidad redujo el conocimiento del hombre a lo estrictamente empírico quitándole valor positivo a todo lo que trasciende este nivel. Esta imposición normativa alienó al hombre ya que la búsqueda ontológica, irreducible a fórmulas científicas, es su instrumento filosófico-poético para poseer la realidad. El ser sensible, el poeta, apunta a calidades ontológicas que tratan de recuperar la unidad hombre-universo destruida por la dicotomía creada entre lo comparable y lo no comparable empíricamente.

El conocimiento científico establece lo que ya es, mientras que el conocimiento poético intenta captar lo que aún no es. "Sediento de ser, –dice Cortázar– el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más *real*. Su poder es instrumento de posesión; como una red que pescara para sí misma, un anzuelo que fuera a la vez ansia de pesca. Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansía."[1] El poeta no puede aceptar lo que el intelecto ofrece como realidad porque posee una visión –precisamente la que lo hace poeta– de algo que está más allá de sí mismo y que trata de poseer con la incantación mágica del

[1] Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos,* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968, p. 212.

poema. "Negar la supuesta unidad y finitud de los hechos, ahí está la cosa." [2] Se trata de negar la ley causal porque se posee la intuición de otro estrato de realidad diferente al limitado por la unidad y la finitud.

Según Cortázar, la intuición del hombre es la manifestación de ese estrato "más *real*" que trata de poseer. Se establece así una dialéctica poemática entre el poeta y esa realidad trans-racional que llamaremos "supra-realidad". El poeta busca ser, "quiere poseer la realidad al nivel ontológico, al nivel del ser", [3] y esta supra-realidad trata de manifestarse por medio de la sensibilidad del ser del poeta. Es un acto de posesión mutua que culmina en el poema, en la palabra mágica. Este manifiesta la supra-realidad, y permite simultáneamente la penetración del poeta a un nivel vedado al intelecto.

En dirección contraria, esta supra-realidad penetra al artista con la intuición de una visión pura, con un "contacto inmediato y nunca analítico". [4] La intuición deja entrever la existencia de un modo de ser que desafía a la visión causal de la realidad. Con este reto rechaza la posibilidad de captar su significado con el lenguaje mediatizador. Entonces, los artistas "sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia". [5] La intuición de otra realidad lleva a una nueva actitud: la actitud poética que conduce a la búsqueda del ser que no se conforma con descripciones manifestadas a través de los sentidos. Ante una realidad que exige el abandono de actitudes empírico-racionales, sólo cabe la actitud poética. Con esta postura el hombre podrá expresar la existencia, el ser de la supra-realidad. Sólo prescindiendo del intelecto. éste podrá ser utilizado como *medium* capaz de manifestar la supra-realidad. La manifestación es el poema, que para Cortázar es "tierra de nadie donde las categorías ceden y son reemplazadas por otras dimensiones". [6]

[2] *Ibid.*, p. 64.

[3] Julio Cortázar, "Para una poética", *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico,* II (julio-setiembre, 1954), p. 133.

[4] Julio Cortázar, "Situación de la novela", *Cuadernos americanos,* IX (julio-agosto, 1950), p. 231.

[5] *Ibid.*, p. 232.

[6] Julio Cortázar, "La urna griega en la poesía de John Keats", *Revista de estudios clásicos,* II (1946), p. 75.

Pero el poeta no es sólo un *medium*. Una vez que la supra-realidad se ha manifestado al hombre, éste buscará su posesión —que sólo podrá ser lograda por medio del poema. La magia del verbo dará la pauta de la posesión porque "todo verso es *incantación*, por más libre e inocente que se ofrezca, es creación de un *tiempo* y un *estar* fuera de lo ordinario, una *imposición* de elementos". [7] Una vez dejado de lado el falso predominio de la razón, es la forma primordial, primitiva, la que será utilizada para poseer la supra-realidad intuida. El poeta sospecha que la palabra posee un valor sagrado capaz de abrirle las puertas a "eso" que ya necesita para ser. Con la metáfora trata de lograr su fin, ya que anula así el principio de identidad sobre el que se basa el pensamiento lógico. [8]

La supra-realidad acepta, según Cortázar, que "ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas". [9] Al usar la analogía [10] se implica la participación entre objetos, expresando así "el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser". [11] En esa otra forma del ser, en esa supra-realidad, la lógica y la prelógica coexisten permitiendo la participación de todo objeto que posea existencia, de todo lo que *es*.

La intuición inicial lleva al poeta a sentir un mundo que no es el hombre pero del cual participa. En esa supra-realidad que lo usa como *medium*, "ser" es el principio unificador de todo. Al conocer el principio, al adivinar por analogías este estrato existencial, al determinarlo verbalmente, el poeta posee esa realidad [12] porque "nombrar es apresar". [13] Pero ese proceso no es finito —es un proceso de ansia, de posesión, que se renueva con cada poema que busca la fusión del poeta con el objeto cantado. [14] Con cada poema, el poeta "*es* cada vez más". [15] Una vez iniciada la posesión del ser, el aumento on-

[7] "Para una poética", p. 130.
[8] *Ibid.*, pp. 123-124.
[9] *Ibid.*, p. 128.
[10] Véanse los ejemplos de la dirección analógica del hombre en *ibid.*, pp. 121-23.
[11] *Ibid.*, p. 131.
[12] *Ibid.*, p. 132.
[13] "Situación de la novela", p. 225.
[14] "Para una poética", pp. 134-35.
[15] *Ibid.*

tológico pierde su finitud, la supra-realidad posee al hombre infinitamente mientras que aumenta en éste el constante deseo de posesión.

El lenguaje poético es la clave que permite el paso a "la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar". [16] En ese estrato supra-real que el poeta penetra para ser permeado minuciosamente, el hombre deja de ser hombre —es todo lo que puede captar y poseer con la fórmula mágica de su verbo.

Resumiendo: el poeta recibe una intuición que le es dada por y desde un estrato supra-real, trans-empírico. Desde ese momento su obra será un intento de penetración de ese nivel y, a la vez, la manifestación de ese mismo estrato a través del lenguaje poético. Cortázar ve al escritor como un *medium* que da el cuento a los hombres [17] y confiesa que él mismo vive y escribe en "un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones". [18] Es-

[16] *Ibid.*, p. 138.

[17] JULIO CORTÁZAR, "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, II (1962-1963), p. 7.

[18] JULIO CORTÁZAR, "Situación del intelectual latinoamericano", *Casa de las Américas*, VII (1967), pp. 8-9.

En una carta a García Canclini, refiriéndose a *Los Premios*, Cortázar dice: "Nada en mí, como escritor es consciente. Escribí la novela sin la menor *intención*. Realmente la escribí para divertirme, sin ironía ni amargura ni llamadas de atención. Es evidente que, por debajo, los temas simbólicos, los arquetipos que me rondan, se fueron abriendo paso. Si eso pudiera llamarse algo así como intenciones profundas o subliminales, entonces sí es obvio que esas intenciones existieron." En Néstor García Canclini; *Cortázar, una antropología poética,* Buenos Aires: Editorial Nova, 1968, p. 38 n.

En "Del cuento breve y sus alrededores", dice Cortázar que "cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un *'état second'*." *Ultimo Round,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1969, p. 38. Agrega en la p. 42 que el génesis del cuento es análogo al del poema, "nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen 'normal' de la conciencia". Compárese con la siguiente observación de Andrew Lytle, autor de *The Velvet Horn*: "The writer working out of some form of myth will accept the supernatural as operating within nature. He does not take world as the end in itself. His form will be some form of myth. Myth: symbol: archetype — the structure: the image: the conflict of the ever recurring

tas nociones teóricas de Cortázar coinciden con las ideas formuladas por Lucien Lévy-Bruhl en dos obras fundamentales: *How Natives Think*[19] y *Primitive Mentality.*[20]

En su estudio "Para una poética", Cortázar citó copiosamente los argumentos de Lévy-Bruhl para probar las relaciones existentes entre la mentalidad poética y la primitiva.[21]

Lévy-Bruhl llegó a la conclusión de que la mentalidad primitiva es intensamente mística, es decir, que cree en la participación de fuerzas ocultas en su mundo. Todo lo que expresa el primitivo está basado en términos concretos, ya que su capacidad de aprehensión no admite abstracciones.[22] Su mundo está integrado por los elementos perceptibles de la realidad empírica y por los espirituales que capta por medios intuitivos. No hay diferencia entre el mundo que percibe a través de los sentidos y el que intuye.[23] Si bien el ser primitivo parte de lo que siente al nivel empírico, todo lo referirá al plano místico que es el único capaz de explicar la realidad.[24] Este gran énfasis en la sensibilidad reemplaza a la intelectualidad

---

human experience." ("El escritor que trabaja a partir de algún tipo de mito (modelo mítico) aceptará lo sobrenatural como "elemento funcional" dentro de lo natural. No toma el universo como un fin en sí. Su forma será algún tipo de mito. Mito: símbolo: arquetipo — la estructura: la imagen: el conflicto de la experiencia humana que recurre siempre") "The Working Novelist and the Mythmaking Process", in *Myth and Mythmaking,* p. 150.

19 Lucien Lévy-Bruhl, *How Natives Think,* traducido del original en francés, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* por Lilian A. Clare, London: George Allen and Unwin, Ltd., 1926, 392 pp.

20 Lucien Lévy-Bruhl, *Primitive Mentality,* traducido del original francés, *La mentalité primitive,* por Lilian A. Clare, Boston: Beacon Press, 1966, 458 pp. Como el autor lo indica en el prefacio a la versión inglesa de *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures,* los dos tomos integran una obra en la cual se dan pruebas voluminosas de una misma teoría. Para una ejemplificación más amplia de las ideas de los seres primitivos expuestas en los libros ya citados, véase la obra del mismo autor *The "Soul" of the Primitive,* traducido del original francés, *L'âme primitive,* por Lilian A. Clare, New York: The Macmillan Company, 1928, 351 pp.

21 Véanse pp. 126-129.

22 *Primitive Mentality,* p. 402. Véase también *How Natives Think,* pp. 35-39, 43.

23 *Primitive Mentality,* p. 32.

24 *Ibid.,* p. 126.

del hombre "civilizado", racional.[25] El primitivo no razona en términos de causalidad, principios de identidad y contradicción. Causa y efecto pueden ser vistos por analogía pero no como términos de una serie.[26] Dada la creencia absoluta en las leyes ocultas, que son trans-espaciales, y la visión de un flujo temporal único para lo objetivo y lo espiritual, no tiene sentido creer en el principio causal.[27] Las leyes de la causalidad son aplicables a lo empírico, pero el primitivo busca lo místico porque todo depende de las fuerzas ocultas.[28] En este sentido, concluye Lévy-Bruhl, la mentalidad primitiva es intensamente mística y no conceptual.[29]

Dado un mundo único, cuyas dimensiones ocupan toda posible experiencia,[30] y donde se une lo empírico y lo espiritual en torno al principio de existencia, se pueden establecer los siguientes principios: Todo hecho, empírico o no, posee un igual grado de realidad;[31] todo hecho es simultáneamente reflejo y manifestación de un espíritu;[32] lo accidental es imposible ya que todo se debe a fuerzas místicas; la ley de participación y exclusión permite que algo pueda ser otra cosa sin llegar a fusionarse en un objeto único;[33] la ley de permutación, corolario de la anterior, establece que los seres pertenecientes a ese estrato existencial único pueden intercambiarse —esto explicaría el pasaje sin obstáculos del nivel empírico al místico y viceversa.[34]

Partiendo desde un punto de vista filosófico-cultural, Ernst Cassirer estableció ideas análogas a las de Lévy-Bruhl.[35]

25 *Ibid.*, p. 57. Véase también *How Natives Think*, pp. 361-65.
26 *Primitive Mentality*, p. 91.
27 *Ibid.*, pp. 92-4.
28 *Ibid.*, p. 62.
29 *Ibid.*, p. 402.
30 *Ibid.*, p. 91.
31 *Ibid.*, p. 60. Véase también *How Natives Think*, pp. 65-8.
32 *Primitive Mentality*, pp. 58-9.
33 *Ibid.*, p. 55. Nótese que este principio liquida por completo el principio de contradicción. Para un análisis detallado de la ley de participación, véase el segundo capítulo de *How Natives Think*, pp. 69-104.
34 *Primitive Mentality*, pp. 98-99.
35 Para una discusión de ambas teorías, véase David Bidney, "The Philosophical Anthropology of Ernst Cassirer and Its Significance in Relation to the History of Anthropological Thought", *The Philosophy of*

En *An Essay on Man,* Cassirer demuestra que la mentalidad mítica concibe una sociedad vital que abarca todo lo que posee vida. Esta sociedad es más importante que cualquier conglomerado de apariencias externas manifestadas en las formas físicas de sus integrantes. Lo humano es parte de esta sociedad pero sin poseer un rango superior a lo animal y vegetal. El principio de la posesión de vida es lo que unifica a todo lo que es en un sistema único de valores. [36]

La concepción mítica también se basa en el principio de que cada parte del todo es el todo y que, por lo tanto, equivale a la especie entera. Por eso, tomar posesión de parte de un todo, v. g., el nombre del objeto, equivale, en el nivel mágico, a poseer el objeto en su totalidad. [37] El sentimiento de posesión no es voluntario. Desde el momento en que se siente la realidad es necesario poseerla. Por eso el mundo mítico es un mundo dramático, un mundo de fuerzas en conflicto. El ser primitivo verá todo este esquema permeado por características emocionales. [38] Las fuerzas conflictivas son vistas y aceptadas sin precisar relaciones causales lógicas. En la medida en que se buscan, estas causas serán relegadas a un plano místico basado en un substrato emocional y no lógico. [39] Todas estas acciones tienen lugar en un flujo continuo, la vida, que no posee barreras sino pasajes que también existen en forma de flujo. A través de ellos se puede pasar de un modo existencial a otro por medio de la ley de la metamorfosis, análoga a la ley de permutación de Lévy-Bruhl. Tal ley es comprensible al aceptar que en el mundo mítico nada posee una forma estática e invariable. [40] El hombre primitivo cree en el principio unificador de la vida a través de todas sus manifestaciones y cree, asimismo, *poder ser* en cualquiera de estas

---

Ernst Cassirer, editado por Paul Arthur Schlipp, Evanston, Illinois: The Library of Living Philosophers, 1949, pp. 465-544.

[36] Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture,* New Haven: Yale University Press, 1945, pp. 82-3. Véase también, por el mismo autor, *Language and Myth,* traducido por S. K. Langer, New York: Dover Publications, 1953, p. 14.

[37] *Language and Myth,* pp. 91-4.

[38] *An Essay on Man,* pp. 76-7.

[39] *Ibid.,* pp. 79, 81-2.

[40] *Ibid.,* p. 81.

mismas manifestaciones vitales. [41] La participación de un modo existencial en otro constituiría un simple corolario de este postulado. [42]

Basándose en estos principios y en la alta sensibilidad que los rodea, la mente mítica no distingue principios lógicos sino un mundo único que sólo puede ser visto en dos términos: sagrado y profano. [43] Sólo luego de establecer su valor, la mente primitiva establecerá los hechos que le corresponden. La división del mundo en fuezas sagradas y profanas es la única posible dado que en la mentalidad mítica la emoción antecede a la presentación objetiva. Debido al punto de partida emocional, no se distingue el mundo real del imaginario, la vigilia del sueño, [44] ya que el constante flujo de la vida permite el pasaje de un estrato a otro sin siquiera considerar el problema de realidades objetivas, tal como lo hace la mente racional. Esto no significa que el ser primitivo sea incapaz de captar las diferencias empíricas entre los objetos, sino que éstas son vistas como artificiales y de poca importancia ante el principio fundamental de la solidaridad vital. [45]

El enfrentamiento de dos posturas ante los diversos modos de aprehensión de la realidad, puede remontarse al estadio inicial en que el instrumento racional superó al sensorial-instintivo. Sin embargo, la contraposición filosófica parece arraigarse a partir de los postulados cartesianos. En el ámbito literario, los románticos confirman su toma de conciencia de este mecanismo al reaccionar contra la violación de la unidad básica integrada por el yo y el universo. Esta reacción se debía

[41] *Ibid.*, pp. 94, 110.

[42] Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven: Yale University Press, 1955, Vol. II, p. 90; Vol. III, pp. 71-2.

[43] *Ibid.*, Vol. II, pp. 97 y sig. Véase también Susanne K. Langer, "On Cassirer's Theory of Language and Myth", *The Philosophy of Ernst Cassirer*, editado por Paul Arthur Schlipp, pp. 387-88. Para el problema y ejemplos del sentimiento de lo sagrado y lo profano, véase Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, traducido del original francés por Willard R. Trask, New York: Harper and Row, Publishers, 1959, pp. 20-113.

[44] Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Vol. II, pp. 48-9. Véase también el estudio ya citado de David Bidney, "Myth, Symbolism and Truth", en *Myth, A Symposium*, editado por Thomas A. Sebeck, pp. 8-9, 11-12.

[45] *An Essay on Man*, pp. 82-3.

en parte a un renovado antropocentrismo que luchaba por recobrar sentido en un mundo que excluía al hombre. Se combatía, asimismo, la imposición normativa que enajenó al hombre reduciéndolo a un cúmulo de fórmulas previsibles y quitándole el instrumento filosófico-poético que posibilitaba su búsqueda ontológica. Los románticos habían propuesto una visión trascendental de la realidad según la cual los objetos que se dan en el estrato empírico de la realidad también son manifestaciones de otra realidad, de un nivel supra-real, maravilloso. Los surrealistas se harían eco de estas consideraciones utilizando conceptos freudianos, a los que volveremos más adelante, que con algunas variantes prevalecen en los "movimientos de vanguardia".[46] Pero, junto con esta apertura a un mundo maravilloso, se limitó la entrada a aquellos que poseían una visión estética excepcional que sólo podía ser comunicada mediante el conocimiento poético —el único capaz de comprender y traducir el deseo de ser cada vez más. En los momentos de aprehensión, el poeta se une "en el acto poético, a *calidades* ontológicas *que no son las del hombre* y a las cuales, descubridor maravillado, el hombre ansía acceder y ser en la fusión de su poema que lo amalgama al objeto cantado, le cede su entidad y lo enriquece. Porque 'lo otro' es en verdad aquello que pude darle grados del ser ajenos a la específica condición humana".

"Ser algo, o —para no extremar un logro que sólo altos poetas alcanzan enteramente— cantar el ser de algo, supone *conocimiento,* y en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión.*"[47] El conocimiento poético permite al hombre penetrar los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de lo cognoscible.[48] Al reconciliar al hombre con el universo, al ponerlo en contacto con *lo otro,* se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto el ra-

[46] Véase RENATO POGGIOLI, *Teoría del arte de vanguardia,* traducido del italiano, *Teoria dell'arte d'vanguardia,* por Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente, 1964, p. 70.

[47] "Para una poética", pp. 134-135.

[48] FERDINAND ALQUIÉ, *The Philosophy of Surrealism,* traducido del francés, *Philosopie du Surrealisme,* por Bernard Waldrop, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965, p. 120.

cional como el maravilloso. Se eliminan así "zonas de fricción" entre el deseo del hombre y sus limitaciones humanas que restringen su capacidad de actuación. Los instintos pueden cumplir con su cometido: ser satisfechos. Esto implica un nuevo enfrentamiento: esta vez entre el yo y la sociedad, entre el deseo de actuar y la opresión de la sociedad que da origen a lo que Freud denomina "frustración cultural".[49] Se produce el choque entre una vida aburguesada y una vida que rechaza valores impuestos al yo que sólo tienden a castrar las posibilidades evolutivas y expresivas de ese yo.[50]

Ese mismo esquema puede ser elevado al nivel político:[51] al enfrentamiento de un sistema de autodeterminación frente a un sistema colonial —el deseo del yo frente al dictamen del otro—. Sin embargo, esto es una ramificación del planteo original: la existencia de una visión mítica en la narrativa de Cortázar. Es esta existencia y su sentido lo que trataremos de delinear. Los corolarios y las implicaciones de una visión mítica forman parte de una apertura que queremos plantearle al lector. Si nos es dada una obra abierta en el nivel ficticio, esperamos sea permitida una obra abierta al nivel crítico. Si queda demostrada la visión que proponemos, sus derivados forman parte del diálogo que deseamos entablar.

[49] SIGMUND FREUD, *Civilization and its Discontents*, New York: W. W. Norton and Co., 1961, p. 45. Véase también su " 'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervousness", en *Collected Papers*, London: The Hogarth Press, 1954, II, p. 82.

[50] Ampliaremos estos conceptos al estudiar "El perseguidor".

[51] Véase en especial "Reunión" en *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 67-86.

Capítulo II

LA VISION MITICA DE LA REALIDAD EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTAZAR

En "Para una poética", Cortázar escribe: "Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno (pero sin antagonismo implícito, a lo sumo indiferencia) al entendimiento científico de aquella." [1]

El hombre aprehende la realidad empírica, regida por leyes lógico-causales, mediante procesos cognoscitivos. La intuición agrega a tal conocimiento la creencia en otra realidad transempírica, supra-real. Al unir ambas visiones, el hombre se ve ante un universo amplio, frente a un *todo* que no obedece necesariamente a las coordenadas que él puede determinar, sino que se guía por leyes desconocidas para la *mente* humana. Esta toma de conciencia modifica lo rutinario, lo cotidiano, y lo transforma en algo extraño para el hombre. A través de la narrativa de Cortázar, hemos comprobado que estos estratos obedecen a una dinámica constante. Su mecanismo es lo que constituye este capítulo.

Hemos dividido este capítulo en dos partes. En la primera parte, se ha dado énfasis a la dinámica de la supra-realidad en su penetración al estado empírico y los cambios que ello produce. En la segunda se incluyen cuentos en los que pre-

[1] "Para una poética", pp. 123-24.

domina la ejemplificación de la reversibilidad del tiempo y la negación de la unicidad del espacio; el principio de solidaridad vital y la ley de permutación. Debemos subrayar que estas partes no están disociadas, sino que obedecen a una misma visión mítica de la realidad. La división obedece a nuestro criterio de que así podremos aclarar mejor la visión mítica en los cuentos de Cortázar.

1. *La supra-realidad: su dinámica y sus efectos*

En el capítulo anterior establecimos la teoría de la coexistencia de dos estratos de realidad. Ambos, el empírico y el supra-real, están regidos por un mismo principio vital que permite el pasaje de un plano a otro. La supra-realidad penetra según sus propias leyes la residencia cotidiana del hombre. Tal acto altera la vida de los hombres, que deberán adaptarse a una realidad que no comprenden. Sin embargo, en determinadas circunstancias, el ser humano podrá imponerse a esa supra-realidad mediante su posesión. Para ello cumple ritos propiciatorios que sirven como pasajes al nivel trans-racional. Pero esa misma posesión es el resultado de la acción inicial de la fuerza extraña que lo había penetrado.

Podemos resumir esta dinámica en tres pasos: En el primero se presenta la simple coexistencia de los dos niveles de realidad independientes entre sí; en el segundo tiene lugar la penetración de la supra-realidad que lleva a la deformación de la imagen humana, es decir, a una visión farsesca del hombre y su mundo; en el tercer paso se ve la reacción ante la penetración. Esta reacción puede manifestarse de dos modos: la aceptación pasiva de la supra-realidad y con ello la transformación y ulterior ajuste del hombre a sus leyes; o el intento activo del hombre de penetrar lo que lo posee.

En los cuentos que veremos a continuación, podrá observarse esta dinámica que resulta del enajenamiento causado por la introducción en el nivel humano de elementos que el hombre no comprende racionalmente. Ante un mundo extraño, el hombre aceptará el dictado supra-real sin oposición alguna ("Casa tomada"); comprenderá la futilidad de todo antagonismo ("Cefalea", "Omnibus", "No se culpe a nadie",

"Cartas de mamá"); incorporará las modificaciones a su rutina, ("Carta a una señorita en París"); tratará de penetrar esa supra-realidad que lo posee, ("El ídolo de las Cícladas"); alimentará la esperanza de poder destruir lo que le incomoda ("Después del almuerzo"); o utilizará lo trans-empírico para fines reales, humanos, ("Bestiario").

En "Casa tomada",[2] se da la penetración de una fuerza extraña que obliga a los hombres a reaccionar. Irene y el narrador, hermanos burgueses, restos de oligarcas, "viven", matan el tiempo, en una casa que excede sus necesidades. La casa existía para ser habitada por una genealogía que desaparecería con los solterones. A pesar de eso, la casa ejerce una fuerza contraria: "A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos" (p. 9). El antagonismo entre la realidad cotidiana, el fin de la familia, y la meta de la casa, parece generar la manifestación de fuerzas agresivas. En un ambiente de tensión, los hermanos responden a lo inevitable con una actitud de resignación.[3] La fuerza supra-real que reduce cada vez más su *habitat*, es conocida por los hermanos. Este conocimiento y la aceptación de que toda reacción sería fútil, los lleva a aceptar el veredicto cuando finalmente son echados a la calle.[4]

La agresión de una fuerza que se rige por leyes desconocidas dentro de un espacio cerrado se da también en "Cefalea". (*Bestiario*, pp. 69-90). La narración en primera persona, que constituye un informe médico para el doctor Harbín, deja entrever un alto estado de alienación mental. En un ambiente de terror, el narrador siente que el peligro, el temor a

2 *Bestiario*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, pp. 9-18.

3 Compárese la descripción del narrador en p. 12 con la semiapatía de Irene en p. 14.

4 Comentando este aspecto con David Viñas en un primer encuentro en Buenos Aires, 1969, éste interpretó el cuento como una alegoría al peronismo. En ambas interpretaciones se da la aparición e imposición de fuerzas ajenas al orden establecido. Ambas reflejan la caducidad de la alta burguesía y su falta de valores. Sobre éste y los otros cuentos que forman *Bestiario*, véase el excelente estudio de Noé Jitrik, "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, editado por Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, pp. 13-30.

las cefaleas, enclaustra a los habitantes de la casa. [5] Sus vidas están regidas por una rutina dedicada a la crianza de las mancuspias. La distancia mental y física del pueblo y su aislamiento es acentuado con la fuga de sus ayudantes, Leonor y el Chango. A partir de ese instante, el estar solos en casa ya no es "un momento dulce, el recuento de episodios y esperanzas", (p. 77) sino el miedo, el momento en que escapan del caos que los encierra y desea penetrarlos. "Cerrar las puertas de la casa es dejar a solas un mundo sin legislación, librado a los sucesos de la noche y el alba. Entramos temerosos y prolijos, demorando el momento, incapaces de aplazarlo y por eso furtivos y esquivándonos, con toda la noche que espera como un ojo." (pp. 82-3). Es inútil huir porque el caos, la fuerza agresora, está dentro de la casa, dentro de ellos: "Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuspias ahí afuera.)" (pp. 89-90). Entonces ya es imposible concentrarse en el *Mentor homeopático* o en el *Estúdiate a ti mismo.* La cefalea, esa fuerza ininteligible, inasible e incontrolable, los posee. Esto los lleva a modificar su conducta circunscribiéndolos al centro donde la supra-realidad se manifiesta según leyes que el narrador y sus acompañantes conocen sólo por sus efectos.

"Omnibus", (*Bestiario,* pp. 51-68) parte de una situación narrativa cotidiana. Paulatinamente, la acción se cubre con un velo agresivo hasta desembocar, al igual que en "Casa tomada", en un ataque abierto. Ante esta fuerza arrasadora, Clara y el muchacho, que también había violado el rito, reconocen lo fútil que sería toda resistencia y por eso se someten a su imperio. El no cumplir con el rito dominguero de llevar flores en el ómnibus 168 y de bajarse en el cementerio, desencadena una fuerza aterradora que carece de toda explicación lógica. Clara y el muchacho se oponen sin desearlo —con su mera presencia desafiante— a la masa amorfa que en ese rito pierde su individualidad. Ante el cementerio los que la inte-

[5] Un ejemplo de su terror y alienación son las referencias a "una de nosotros", pp. 79, 81 85, que alternan con "uno de nosotros", pp. 77, 87, 90.

gran son "las calas, los claveles rojos, los hombres de atrás con sus ramos, las dos chicas, el viejo de las margaritas" (p. 59) —pueden ser gente o lo que llevan (o lo que los lleva a ellos)— núcleo incapaz de reaccionar sino en patota: odio colectivo donde impera lo irracional. Subir al ómnibus los ata a un proceso que no comprenden pero que deben desarrollar y acatar porque "algo" así lo dicta. Toda resistencia lógica es imposible allí donde no reina la razón. [6]

Debido a la manifestación de una fuerza trans-empírica incontrolable, ponerse un pulóver acaba en suicidio-asesinato en "No se culpe a nadie". [7] A partir del momento en que el hombre toma el pulóver, o que el pulóver lo toma a él, es poseído y regido por algo inasible. Lo incontrolable se concreta en el pulóver que transforma lo que abarca en fuerzas enemigas; un brazo contra el otro. La agresión lo acerca a la muerte, "se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos". (p. 18).

Esta fuerza que lo agrede es inexplicable. El hombre no puede someterse a ella ni dominarla y, por ello, al igual que los personajes de "Omnibus", sale hacia el ámbito abierto que no está sometido a las leyes de la supra-realidad —en este caso a la muerte de la que se dejará constancia en el título suicida.

Luis y Laura trataron de combatir el aparente equívoco lingüístico de una de las "Cartas de mamá" [8] desconociendo que el nombre "Nico" era el túnel, la palabra mágica, a tra-

[6] Esta fuerza supra-real posee un carácter expansivo aun fuera del templo-ómnibus donde se manifestó. Sus efectos explicarían las flores que los dos compran al escapar la agresión. El crítico sociológico podría interpretarlo al nivel político y llevarlo a un período dictatorial. En tal caso el conductor sería el líder que permanece pasivo ante la agresión hasta que ésta desemboca en una violencia incontrolable. Lo que importa es que todos funcionen según las leyes de un orden establecido. La atmósfera incontrolable, irracional, que maneja al ómnibus nos lleva a preferir una explicación "a-racional".

[7] *Final del juego*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, pp. 13-18.

[8] *Las armas secretas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, pp. 7-36.

vés de la cual se manifestó lo que no tenía *razón* de ser. Nico, el hermano de Luis y ex novio de Laura había muerto años atrás. Hasta la aparición de su nombre, la existencia de Nico había sido negada: [9] "Un lento territorio prohibido se había ido formando poco a poco en su lenguaje, aislándolos de Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso. Y del otro lado mamá hacía lo mismo, confabulada inexplicablemente en el silencio." (p. 17). Por eso, "la repentina mención de su nombre a mitad de la carta era casi un escándalo". (p. 12). Los intentos racionales para justificar la aparición de Nico fracasaron. Su existencia latente fue traída al nivel concreto al ser pronunciado su nombre. El nombre quiebra el orden establecido. El viaje subsiguiente de Nico a Europa lo devolvía al lugar que le correspondía: "quizá estaba en la otra habitación, o quizá esperaba apoyado en la puerta como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la de los últimos días, cuando no le quedaba ni una gota de sangre sana en las venas". (p. 35).

El hermano muerto había vuelto y fue aceptado por Luis y Laura, no ya "espiritualmente" sino como un ser concreto, *vivo*: "—¿A vos no te parece que está mucho más flaco? —dijo. Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.

—Un poco —dijo. Uno va cambiando..." (p. 36).

Nico, físicamente muerto, no había dejado de existir en un nivel supra-real desde el que influyó y dirigió la vida de la pareja, quizá re-creado por su culpabilidad. Tal influencia se transformó en posesión cuando la mención de su nombre quebró el pacto que lo mantenía aislado y lo restituyó a la manifestación empírica de la realidad. A partir de entonces, el departamento que había sido para dos deja de serlo y acepta un nuevo jugador que, de todos modos, siempre había estado allí. La tranquilidad que les había otorgado el orden burgués

[9] Convendría recordar que al nivel mítico, la posesión del nombre equivale a la posesión del objeto mentado.

desaparece con la primera aparición de un estrato no burgués. Esta grieta en lo fingido los obligará a reconocer lo verdadero que, (intuimos) no podrán sobrellevar.

Alejandro ("La salud de los enfermos")[10] existe como Nico. Su muerte es ocultada para proteger la salud de su madre. La madre reconoce al poco tiempo la verdad, pero la familia persiste en recibir cartas del hijo muerto y, más adelante, en ocultar la enfermedad y muerte de la tía Clelia. Cuando Carlos, un hermano del muerto, toma conciencia de la situación, ésta ya es absurda, "ya estamos tan acostumbrados a esta comedia que una escena más o menos..." (p. 61). La muerte de la madre no baja el telón. Tres días después del entierro llegó carta de Alejandro. "Rosa, que la había recibido, la abrió y empezó a leerla sin pensar, y cuando levantó la vista porque de golpe las lágrimas la cegaban, se dio cuenta de que mientras la leía había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá." (pp. 64-5).

Una vez que los miembros de la familia habían establecido contacto con un Alejandro ya muerto, éste comenzó a poseerlos hasta que perdieron conciencia de toda perspectiva empírica. A partir de ese momento, y a través del puente de las cartas, operaron según leyes ajenas a toda conducta racional.

La primera carta que llegó luego de la muerte de Alejandro permitió el acceso de la supra-realidad a la vida familiar. Su integración fue paulatina y sutil hasta que la familia perdió toda noción de la diferencia existente entre diversos estratos vitales. Análogamente, el narrador de "Carta a una señorita en París" (*Bestiario,* pp. 19-33) canalizó y luego absorbió la manifestación supra-real a un orden rutinario.

En este mundo se contrastan dos órdenes: el de Andrée en su departamento de la calle Suipacha, y el del narrador. Este acepta la normalidad de vomitar un conejito y tiene elaborado un sistema en torno a su modo de vivir: "De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para avergonzarse y estar aislado y callándose." (p. 212). Lo extraño dentro de

[10] *Todos los fuegos el fuego,* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, pp. 43-65.

ese mundo es el nacimiento de un conejo a destiempo. Y aun esto se trata de justificar con la agitación de la mudanza al departamento de Andrée. Nótese que el narrador vive en un nivel que incluye lo normal en una vida rutinaria —la mudanza, el departamento burgués, la oficina— y lo supra-real —la habilidad de procrear conejos. El narrador aceptó la posibilidad de tales hechos subordinando ambos planos a un sistema de vida cotidiano. "No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método." (pp. 23-4). Después de todo, "las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir". (p. 23). El desastre acaece cuando se altera el orden. El hombre puede aceptar una manifestación existencial que las leyes empíricas no pueden explicar, pero ésta debe someterse a un orden previsible. El narrador logró unificar ambos niveles en un sistema que le permitió continuar con la rutina humana. Cuando considera una solución al desorden, la exterminación de los conejos, su sentimentalismo le impide llevarlo a cabo. Espera entonces la estabilización de un nuevo orden mientras continúa proyectando sus ansias humanas sobre los conejos: "Yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos — un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses..." (p. 28). Cuando se vio rodeado por los conejos, ya no imperaban sus leyes humanas. Luego de haber destruido el departamento, "estuvieron en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos". (pp. 32-3). El orden de los conejos se había impuesto a los deseos del hombre, transformándolos según sus propias leyes.

El ser humano sólo puede existir en un orden establecido aun cuando no alcance a comprenderlo. El narrador aceptó los dos primeros ciclos que lo distinguían de los otros hombres. Lo que fue incapaz de sobrellevar fue la imposibilidad de prever cuándo volvería a sentir en la garganta el cosquilleo que anunciaba el nacimiento de un conejo. Al no haber ciclos periódicos, se hunde en un caos incomprensible e intolerable. Al nacer el undécimo conejo, el narrador —como el personaje de "No se culpe a nadie"— se transforma en verdugo. Apela a la muerte de los conejos como única solución al caos —el no tener noción del tiempo, del espacio, de ciclos perió-

dicos— creado por fuerzas que él desconoce y que lo obligan a seguir ritos que él no creó y que no comprende.

La vivencia del cortejo de un chica en "Circe", (*Bestiario*, pp. 91-116) transparenta un pasado sumido en sospechas criminales y un futuro que revela una profunda neurosis. Desde su niñez, Delia tuvo una gran afinidad con los animales, en especial con los insectos. Quizá por lo que Héctor, su primer novio, vio como una mera atracción, le regaló un conejo que murió poco antes que él. Esta equiparación de la muerte de Héctor con la del conejo, además de las relaciones "anormales" entre Delia y los insectos, insinúa que algún elemento común los poseía. (Recordemos que para la mente mítica, tal principio unificador es la solidaridad vital de todo ser). Delia poseía una sensibilidad especial que trascendía sus sentimientos por otros seres humanos y que le permitió percibir un sentido de mancomunidad con los animales.

Delia era una mujer ambivalente. Sin aparentar saberlo, y siguiendo la noción de la mente mítica, otorgaba vida a sus novios dándoles bombones rellenos de insectos. Pero ella sabía que todo hombre reaccionaría violentamente ante estos manjares. Sus padres trataron de manipular esta reacción lógica para librarse de ella. Cada novio representaba para ellos una nueva oportunidad. La hostilidad del nuevo pretendiente, Mario, y su deseo de ahogarla, es comprensible. Al igual que los otros novios y los padres de Delia, él no comprendía que en otro nivel de "vida" tales modalidades eran aceptables. En la visión supra-real, todo ser es igual a otro mientras tenga un elemento común: vida. Siguiendo este criterio, Delia no los dañaba sino que incorporaba a ellos una mayor fuerza vital. Lo que se traducía en un acto repulsivo era una expresión de amor, si bien racionalmente equívoca.

Los padres y el narrador de "Después del almuerzo" (*Final del juego*, pp. 147-59) actúan como los padres de Delia frente a un algo indeterminado que molesta sus vidas rutinarias. Ese algo parece ser un hermano-monstruo, una criatura irracional (p. 152), que debido a las dificultades que ya ha causado y a su apariencia, intimida a los hombres y, en especial, a su familia. El sentimiento de asco del narrador lo lleva a planear modos de perderlo durante un paseo. Su con-

ciencia, empero, al igual que la del narrador de "Carta a una señorita en París", se lo impide. El recuerda que desde la aparición de ese algo informe, la vida de sus padres y la suya han sido modificadas. Como la de los habitantes de "Casa tomada", su conducta también debió centrarse en torno al modo apropiado de evadir la presencia de algo. Por eso, el triunfo parcial de haberlo abandonado, siquiera brevemente, causa gran regocijo en el narrador: "Pensaba todo el tiempo: 'Lo abandoné', lo miraba y pensaba: 'Lo abandoné', y aunque no me había olvidado del Paseo Colón me sentía tan bien, casi orgulloso. A lo mejor otra vez... No era fácil, pero a lo mejor..." (p. 158).

En "Bestiario", (*Bestiario*", pp. 139-65) los habitantes de la casa de Funes viven pendientes de un tigre. Este, como el "algo" del cuento anterior, rige cada uno de sus movimientos. Allí llega Isabel para pasar el verano. Como Delia, Isabel tiene un interés extremado por los animales. Esto se manifiesta en sus pasatiempos favoritos —un acuario y un formicario— y en su lenguaje analógico.[11] La afinidad con los animales es subrayada al contrastar su actitud de confianza frente al tigre con el temor de los habitantes de la casa.

El tigre es la manifestación de una fuerza extraña que dicta la conducta de los hombres, que se impone con su sola presencia. Para Isabel, el tigre es un elemento integral del universo. No concibe un cosmos sin él. Por eso imagina que los movimientos que aprecia en el formicario se deben a un tigre proporcional al sistema de las hormigas.

Nino, el niño de la casa, ha intentado reiteradamente seducir a la criada Rema. Isabel, que trata de acaparar para sí las caricias de Rema,[12] manipula al tigre para lograrlo. Mintiendo sobre el lugar donde se hallaba el tigre, manda a Nino a su muerte.

El tigre es análogo a la fuerza que regía los destinos de los hermanos de "Casa tomada", pero su agresión se limita a su presencia. Esta había alterado el orden de la familia según

[11] Ejs.: "Niño (el amo de la casa) cazador de cucarachas, Nino sapo, Nino pescado..." *Ibid.*, p. 140.

[12] Se siente aquí un asomo erótico que se trasluce en "La señorita Cora", *Todos los fuegos el fuego*, pp. 87-116.

deseos que los hombres ignoraban. La única defensa posible contra el tigre, el evitar encontrarse con él, fue alterada por Isabel, que lo utilizó para un fin humano.

La casa de Funes aceptó las manifestaciones de la suprarealidad aunque no logró captarla racionalmente. Nadie se pregunta la razón de la presencia del tigre ni su origen. Y aunque lo hubieran hecho, la lógica no hubiera otorgado respuesta alguna. Se cumplen ritos —se vive en torno a un principio que no tiene cabida en la casa del hombre— y nadie pregunta el por qué. Sólo una persona, niña además, se atreve a utilizar a ese dios en beneficio propio (acaparar las caricias de Rema) y aun a pesar de una muerte nadie pregunta por qué.[13] Petrone —el personaje central de "La puerta condenada" (*Final del juego*, pp. 41-51)— trató de interpretar racionalmente el llanto que provenía del cuarto vecino y fracasó. El llanto no era comprobable con la utilización de elementos analíticos. Su presencia no obedecía a las leyes espacio-temporales sobre las que el hombre cree desplazarse y que rigen su vida empírica. Petrone consideraba sólo las opciones lógicas. Por eso postuló que el llanto provenía de las frustraciones de su vecina en el hotel. Para callarla imitó la voz que oía y al hacerlo la mujer huyó. El llanto continuó a pesar de ello. El llanto y la fuga de la mujer pueden responder a varias razones: 1) la mujer oía el llanto pero sólo el de *un* niño que ella ya había aceptado y al que arrullaba todas las noches. Su mundo ya lo había aceptado, pero el orden se quebró —al igual que con el undécimo conejito en "Carta a una señorita en París"— al oir la imitación de Petrone; 2) en principio el niño pudo haber sido la creación de la mujer para suplir sus ansias de maternidad frustrada, pero luego el niño —o su llanto— adquirió una existencia autónoma; 3) el llanto se oía sólo en la pieza de Petrone y la mujer huyó al oír la imitación de Petrone, que era la original para ella. Esta última alternativa nos parece incorrecta por no responder a criterio estético alguno. Creemos acertado ver que el llanto era de una dimensión ajena a la "cognoscible", que se había establecido según un cierto modo de vivir y que la alteración de ese orden, un segundo llanto, cau-

[13] ¿Alegoría a la aceptación ciega de otros dioses y líderes no menos caprichosos y sanguinarios?

só la fuga de la mujer y la ulterior estupefacción de Petrone. (Esquema éste harto racional que puede ser refutado por un nuevo llanto).

En "Las armas secretas", (*Las armas secretas,* pp. 185-222) una fuerza supra-real penetra sutilmente el nivel empírico para luego poseer totalmente a Pierre. El desconoce los extraños mecanismos que lo obligan a hilar nombres en una asociación que no comprende y a imaginar escenas que carecen de todo sentido en su vida racional. "La elección instantánea preocupa siempre a Pierre. No puede ser que todo sea gratuito, que un mero azar decida Greene contra Michaux, Michaux contra Enghien, es decir, contra Greene. Incluso confundir una localidad como Enghien con un escritor como Greene.. 'No puede ser que todo sea tan absurdo', piensa Pierre tirando el cigarrillo". (p. 189). Nada de lo que él considera absurdo lo es. Pierre ignora que en otro orden todo está determinado por la voluntad de un alemán muerto en Enghien que exige venganza contra la delatora Michèle. Para Pierre todo acto obedece a una causalidad —pero la lógica es incapaz de aclarar el significado de "*Imwunderschönen Monat Mai*" para el que ignora el poema, ni la certidumbre de que la casa de Michèle deba responder a un diseño arquitectónico determinado. La fuerza que penetra a Pierre no explica su proceder, sólo invalida su voluntad para transformarlo en un instrumento de venganza. Aunque Pierre tratará de arrancarse imágenes que desconoce, su esfuerzo caducará ante la orden de asesinar a "la perra delatora". (p. 220). Al tartamudear y al girar la motocicleta, Pierre dejó de ser. Su cuerpo fue ocupado por una manifestación que lo utilizaba para cumplir un deseo predeterminado. El resultado de esta penetración fue un cambio permanente en el orden vital de Pierre.

El deseo altera la conducta del hombre en modos diferentes: En "Las armas secretas", un deseo de ultratumba anula las determinaciones causales de Pierre para que cumpla con un rito vengativo que él desconoce; en "La isla al mediodía", (*Todos los fuegos el fuego,* pp. 117-27) el ansia de Marini cambiará los instantes previos a su muerte para llevarlo de la vida rutinaria-camarero a la vida que deseaba en Xiros.

Luego de haber sido establecido un contacto entre Marini y Xiros, lo empírico y lo imaginario pierden su dualidad.

Nada de lo que hacía tenía sentido: "volar tres veces por semana sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizá, el deseo de repetirla..." (p. 119). Cuando el deseo de estar en la isla lo poseyó, la existencia de Marini se redujo a un punto: llegar a Xiros para nunca salir de allí. Su deseo se proyectó a un nivel empírico en el que sentía que "la isla lo invadía y lo gozaba con tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir". (p. 123). La proyección se concretó en un estrato objetivo cuando, a pesar de la herida que sufrió al caer el avión, llegó a la isla ayudado por ese Marini que ya había gozado a Xiros. El camarero Marini alcanzó a concretar su pasión porque una fuerza trans-humana lo extrapoló fuera de las coordenadas espacio-temporales a las que estaba atado en su dimensión racional.

En "Las ménades", (*Final del juego*, pp. 53-70) lo que promete ser el simple homenaje de un pueblo agradecido a su director de orquesta, acaba en una orgía bacanal. El narrador mantenía una actitud coriácea, apática, frente al entusiasmo general del público burgués. "Me dolía un poco no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde afuera, a lo entomólogo". (p. 58). Pero, al igual que el ciego, otro espectador al que se sentía unido por el mismo sentimiento inicial de apatía, se plegó al entusiasmo exagerado del público. El entusiasmo aumentó y el aplauso ya se alimentaba a sí mismo generando una fuerza autónoma fuera del control de los espectadores. Con la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y el avance de una mujer vestida de rojo, se impuso el caos en una atmósfera de sexualidad que llegaba al paroxismo. Sólo había "individuos absolutamente enloquecidos de entusiasmo, que se batían entre ellos a empellones". (p. 68). Se cumple la conducta irracional que había previsto al mirarlos "a lo entomólogo". Lo que parecían imágenes grotescas son descripciones apropiadas de un público que asimila físicamente su adoración por los que le ofrecen un placer inmediato. Luego del escándalo canibalesco, el devoramiento del director de la orquesta y de los músicos, cuenta el narrador que "la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios,

lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían". (p. 70).

La fuerza irracional que se había manifestado quedó acallada luego de haber sido satisfecha con el banquete ofrecido por la orquesta –los homenajeados son el homenaje al público que los consagró–. Al concluir la fiesta bacanal, el impulso que se había convertido en fuerza autónoma, volvió a un cauce que quizá podría ser explicado por vías lógicas.

En "El ídolo de las Cícladas", (*Final del juego,* pp. 73-84) también se manifiesta una fuerza autónoma, que es generada a partir del contacto con la estatuilla del ídolo. La estatuilla egea es el objeto que modifica la existencia de los tres arqueólogos que la descubrieron. Desde que apareció, Somoza "ansía llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia". (p. 75). Necesita apresarla. El objeto mítico pertenece a otro mundo para el que "nuestras palabras" no sirven. (p. 74). Somoza quiere alcanzar el significado de la estatuilla pero reconoce que no lo logrará a través de un método científico. Consciente de que todo lenguaje lógico le impedirá el acercamiento, establece un nuevo modo de aproximación: la reproducción de la estatuilla. Morand, su compañero, que todo lo reduce al nivel lingüístico, trata de interpretar racionalmente la actitud de Somoza: "todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a... Somoza no empleaba jamás ese vocabulario; lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles". (p. 77). Mientras Morand, para comprender a otro hombre, buscaba la clave en la palabra, Somoza estaba embarcado en la búsqueda de la fusión, del contacto primordial con el pasado, mediante una vía que anulaba el lenguaje lógico. Somoza quería penetrar el estrato-estatuilla. Quería un contacto con "ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y

torpes ceremonias de propiciación, el rastro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra, de las inmolaciones en los altares de las colinas". (pp. 79-80).

La estatuilla es el puente de unión con los orígenes del hombre, aunque "siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro" (p. 80) y que había que desandar cinco mil años para reunirse con lo primigenio. Con la reproducción de la estatuilla —la fórmula mágica que anulaba el tiempo racionalmente irreversible— saltó el abismo temporal y logró penetrar la supra-realidad, vivir según las leyes primarias y ejecutar el sacrificio propiciatorio que exigía esa penetración. Morand entró a ese nivel al matar a Somoza. [14] Había participado en un ciclo ritual inescapable. Por eso sería, inevitablemente, el verdugo de Thérèse —el tercer elemento del triángulo— que moriría a causa de leyes primordiales.

Cuando Somoza ingresó a la existencia supra-real, al estrato-estatuilla egea, la suerte de los tres arqueólogos quedó sellada. Ese ingreso exigió el rito del sacrificio. Con el descubrimiento se manifestó ante ellos una fuerza de otra dimensión. Eso llevó a Somoza a intentar poseerla sabiendo que esa misma búsqueda denotaba el poder de la estatuilla. Al descubrir la clave fueron poseídos infinitamente en un rito primigenio inexplicable en su circunstancia empírica de arqueólogos, pero esencial en ese otro nivel existencial "egeo".

Resumiendo: Según vimos en todos estos cuentos, la penetración de la supra-realidad en el nivel empírico del hombre causará modificaciones en su régimen de vida. El ser humano adoptará diferentes posturas ante ello. Sus reacciones variarán desde la aceptación resignada ante la fuerza agresora ("Casa tomada") hasta su utilización para fines propios ("Bestiario"). Cualesquiera sean los efectos de la penetración —angustia en el caso de Luis y Laura ("Cartas de mamá"), gratificación

[14] La participación de dos seres en un acto que los *une* para siempre también se da en "Instrucciones para John Howell", *Todos los fuegos el fuego,* pp. 143-47.

en el caso de Marini ("La isla a mediodía")– estos tendrán en común la distorsión de la vida empírica. El hombre no podrá dilucidar estos cambios según las coordenadas lógico-causales, ya que la supra-realidad se rige según leyes ajenas a la capacidad de comprensión humana.

2. *Tiempo mítico y espacio mítico: correlación con el estrato empírico de la realidad*

En nuestro primer capítulo intentamos establecer la teoría de la visión mítica de la realidad que posee la narrativa de Cortázar. Allí indicamos que la mente primitiva acepta la existencia de un todo unido por el principio de solidaridad vital al cual pertenece todo ser viviente. Este axioma de la mente mítica y la ferviente creencia en leyes ocultas, trans-empíricas, constituyen la base de la cosmovisión primitiva. La aceptación de este punto de partida implica el abandono de los principios lógicos de identidad, contradicción y causalidad, ya que éstos sólo son aplicables a lo empírico. Se rechaza así la visión positivista de la realidad que reniega de todo lo que constituye el mundo mítico.

Para la mente mítica lo empírico y lo no-empírico poseen un mismo grado de realidad. Al eliminar de esta realidad los principios lógicos, se pierden con ello la irreversibilidad del tiempo y la dimensión unívoca del espacio. Se niegan, además, la unidad y la finitud de los hechos y la necesidad teórica de que un hecho sea considerado único en un tiempo y un espacio determinados. Esta visión acepta que "ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas" [15] y adopta la ley de permutación según la cual son posibles los cambios entre elementos partícipes de la solidaridad vital.

La vida es considerada un flujo continuo compuesto por segmentos que también están unidos por un flujo y que no tienen una dirección espacial y temporal determinada. Considerando que en la visión mítica de la realidad nada es estático, invariable ni unívoco, los pasajes de un segmento a otro y de un modo existencial a otro son posibles. Estos cam-

[15] JULIO CORTÁZAR. Véase cap. I, nota 11.

bios tienen lugar en lo que Mircea Eliade llama "tiempo sagrado". Este difiere del "tiempo profano" en su reversibilidad: "El tiempo sagrado es recobrado y repetido indefinidamente (infinitamente). Desde un punto de vista podría decirse que no "pasa", que no constituye una duración irreversible. Es un tiempo ontológico, 'Parmenidesano'; siempre permanece igual a sí mismo, no cambia ni se agota." [16]

El tiempo mítico y, por consiguiente, el espacio mítico, están en un estrato definido –sin que eso implique fijo e invariable–. Dada la continua fluidez de la vida, son posibles los pasajes de un modo existencial a otro y también de un tiempo y un espacio a otro. [17] Según el concepto que ya hemos utilizado anteriormente, esto equivaldría a una superposición de los estratos empíricos y supra-real, siendo el primero el nivel o los niveles donde ocurren los hechos según leyes lógico-causales, y el segundo, el medio, el pasaje que lo unifica en el todo del cuento.

En los cuentos que veremos a continuación, se manifestará esta visión con algunas variantes. Entre otros, "Lejana" presenta el desdoblamiento de un ser en dos dimensiones espaciales unidas por el dictamen de una fuerza supra-real, mientras que en "Las puertas del cielo", Celina se re-creará con cada tango que la evoca en la multiplicidad de los monstruos. "El otro cielo", "Todos los fuegos el fuego" y "La noche boca arriba", mostrarán la coexistencia de dos niveles

16 "Sacred time is indefinitely recoverable, indefinitely repeatable. From one point of view it could be said that it does not 'pass', that it does not constitue an irreversible duration. It is an ontological Parmenidean time; it always remains equal to itself, it neither changes nor is exhausted." *The Sacred and the Profane*, p. 69.

17 En su nota "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", Marta Morello-Frosch concluye, luego de tratar entre otros cuentos, "Lejana", "Las armas secretas", y "La noche boca arriba", que se trata de vidas en dos planos, el personal, restringido, y uno más amplio, mágico, pero aceptado como cosa natural, a menudo buscado en acto de voluntad en un esfuerzo por reintegrarse a un orden misterioso y trascendente del cual forman parte estos juegos de destinos múltiples que sólo en ciertos momentos se nos revelan". *Revista Iberoamericana*, XXIV (1968), p. 330. Consideramos que ese "orden misterioso y trascendente" es el estrato supra-real que permea al empírico y lo unifica en un modo existencial único; es el orden que sería explicado mediante una visión mítica de la realidad.

temporales o espaciales distanciados en el calendario histórico. En "Los venenos" un niño intuirá pedestremente la solidaridad vital que unifica a todos los seres. "Axolotl" ejemplificará la ley de la permutación.

Las anotaciones del *Diario de Alina Reyes* en "Lejana" (*Bestiario,* pp. 35-49) establecen la atracción que la lejana —una mujer-fuerza desconocida— ejercía sobre Alina.[18] Esta teme y odia "a esa que es Alina Reyes, pero no la reina del anagrama, que será cualquier cosa, mendiga en Budapest,[19] pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina". (p. 36). Alina y la lejana viven modos de vida que son manifestaciones opuestas de una misma existencia. Por ser ambas un mismo ser, Alina puede sentir los zapatos rotos y la nieve que siente la lejana.

El contacto no es súbito. Al principio se imponen imágenes extrañas a la experiencia de Alina. Pero, paulatinamente, éstas se transforman en una conciencia clara de que le están ocurriendo hechos ajenos a los que cumple en ese momento: "Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos. No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado." (pp. 37-8).

La anotación del 25 de enero registra la frustración de saberse extraña. Su interpretación basada en un sentimiento de culpabilidad, es fugaz e incompleta: "Esto parece cada vez más un castigo, ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz, cuando soy feliz, cuando Nora canta Fauré me conozco allá y no queda más que el odio." (p. 39). La incomprensión y la frustración se deben a la certidumbre de que ella ya no es sólo la Alina de los conciertos y el té, sino alguien más que necesita (o que la necesita) para sentirse completa. Su lógica

[18] Las anotaciones corresponden a momentos de tensión generados por la aparición de fuerzas incontrolables.

[19] La aparición de esta ciudad y no otra obedece a la imposición ya vista en "Las armas secretas" con el nombre de "Enghien". El proceso de penetración en ambos casos también es sutil y comienza al nivel lingüístico —es elección condicionada de nombres que son fórmulas mágicas para la manifestación total de los seres que poseen.

rechaza la idea, pero la vida de la lejana se impone con su sufrimiento y con su amor por Rodo-Erod-Rodo, que causa su angustia. Sus pensamientos no son proyección sino conocimiento certero de que lo que ella siente es lo que vive la otra Alina. "Detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo. Si ahora ella estuviera realmente entrando en el puente, sé que lo sentiría ya mismo y desde aquí." (p. 44).

Alina quiere comprobar lo que siente. Su flamante esposo, peón en un juego prefijado, accede a pasar la luna de miel en Budapest. Alina escribe en la anotación final del diario: "En el puente la hallaré y nos miraremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de una reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro." (p. 47).

Según un narrador omnisciente, Alina no integró a la lejana a su zona. Las dos mujeres se abrazaron en el puente. Alina "ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantado. Cerró los ojos en la *fusión total,* rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin". (pp. 48-9, el subrayado es mío). Entonces vio alejarse a Alina Reyes mientras ella vestida de harapos permanecía lejana en el puente.

La visión mítica de la realidad acepta la posibilidad de intercambios físicos. La apariencia externa, los cuerpos y sus investiduras, sólo tienen una importancia secundaria —lo primordial es el principio vital interior común a todo lo que es. El intercambio entre Alina y la lejana fue posible porque ambas eran un mismo ser desdoblado en dos manifestaciones corpóreas opuestas.[20] si bien cada Alina [cada lejana] se

[20] Está implícita la crítica a la aristocrática Alina que considera el *status* social como prueba indiscutible de su superioridad sobre su otra mitad (o doble). Siguiendo esta línea, podría establecerse un sistema ético de recompensa y castigo. Esto, sin embargo, no explicaría el mecanismo que lo hace funcionar.

desplazaba por las coordenadas tempo-espaciales del orden empírico, el contacto y ulterior intercambio de los cuerpos, fue llevado a cabo según leyes supra-reales.

El doctor Marcelo Hardoy, miembro de la alta burgesía, narra en "Las puertas del cielo", (*Bestiario*, pp. 117-38) sus vivencias junto a Mauro y Celina. Como el narrador de "Las ménades", el doctor Hardoy permanecía alejado de "ellos". Su interés inicial por Mauro y Celina se debió, luego de prestar su servicio profesional en un litigio, a la curiosidad ("a lo entomólogo") que le permitía "presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada". (p. 120). Pero, paulatinamente el narrador se acercó a ellos con un cariño sincero y que diluyó su cinismo. Su vida profesional y las diversiones ordenadas —como los aplausos del congreso de abogados— para los miembros de su clase dejaban entrever los huecos que indicaban la caducidad de esa conducta superficial. Mauro y Celina entraron por uno de esos huecos —primero como clientes y después como la expresión de un modo de vida diferente, quizás más auténtico, o menos superficial que el suyo. De todos modos, ejemplo expresivo de emociones básicas que el doctor ocultaba bajo su fichero. Aunque dentro del mundillo que observaba creó una zona especial para Mauro y Celina —lo que los salvaba de su libreta de apuntes— él sentía que seguía excluido de su marco: "nunca pude entrar en su simpleza, [. . .] me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre". (p. 121).

Celina había abandonado el mundo milonguero de Kasidis para vivir con Mauro. Pero ese sistema de vida era ajeno a su modo existencial. Ella *era* en la milonga y así lo demostraría luego de su muerte.

Tratando de olvidar la pena que causó la muerte de Celina, Mauro y el narrador fueron al *Santa Fe Palace*, al "caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos". (p. 127). Ahí comprendieron que "el *Santa Fe* era Celina, la presencia casi insoportable de Celina". (p. 132). Fuera del caos no se notaba que Celina había sido uno de los monstruos pero en los círculos del infierno, en la zona sagrada, revivía con cada tango. El tango era su nombre secreto y con cada acorde se integraba a su orden —el caos de los monstruos para los que no pertenecían a ese mundo.

Para Mauro y el doctor Hardoy, Celina fue una mujer que ya había muerto. Celina era la "felicidad atroz" que se reflejaba en toda milonguera, ella "estaba ahí sin estar". (p. 137). Cuando Anita carraspeaba junto al micrófono, a Celina "nada la ataba (ahora) en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales, hasta el aplauso de vidrios rotos que cerró el refrán de Anita, Celina de espaldas, Celina de perfil, otras parejas contra ella y el humo". (pp. 137-38). Mauro y el narrador la vieron, pero ninguno la captó como era porque Celina existía en un cielo cuyas leyes estaban vedadas a la comprensión del hombre. Ella vivió y murió en el nivel humano, que constituía su triángulo, pero continuó viviendo ajena a las contingencias del tiempo y el espacio cada vez que un tango daba paso a su fórmula mágica.

La supra-realidad no está delimitada por un tiempo irreversible y un espacio unidimensional. Los múltiples segmentos que integran el pasado, el presente y el futuro están dados en un estrato único de fluidez constante. Esto permite que en toda manifestación supra-real, los pasajes de un segmento a otro sean posibles y que la dualidad vida-muerte deje de serlo.

"El otro cielo" (*Todos los fuegos el fuego*, pp. 167-197) ejemplifica este aspecto. En el momento narrativo, el narrador es corredor de bolsa, esposo y padre de una rutina inescapable.[21] Pero en una época pasada "me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando que se pudiera ir así de una cosa a otra". (p. 167). En esos huecos que se formaban en el tiempo y el espacio, pudo pasar del Pasaje Güemes a la Galerie Vivienne, del París an-

[21] Nuevamente se da el motivo de la burguesía como orden que anula la satisfacción del hombre. El narrador encuentra su felicidad (su autenticidad) sólo cuando logra escapar de su presente donde no puede hablar de lo que es importante: "jamás se me ocurriría hablarle (a Irma) de lo que verdaderamente cuenta para mí, y en esa forma llegaré alguna vez a ser un buen marido y un padre cuyos hijos serán de paso los tan anhelados nietos de mi madre" (p. 170). Si bien ésta es una postura escapista, queda implícita la crítica a un sistema que castra la evolución del ser.

terior a la guerra franco-prusiana al Buenos Aires en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, de la prostituta-amiga Josiane a la novia-esposa Irma. Cada uno de estos dos segmentos se rige por leyes empíricas, pero el pasaje de uno a otro sólo puede ser explicado por la presencia de una suprarealidad que no opera según esas mismas leyes.[22] París y Josiane eran la felicidad, el "vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte", (pp. 178-79) dejar de sentir el tiempo, el temor al asesino Laurent y la presencia enigmática del sudamericano. Este había ofrecido la posibilidad de quedarse para siempre en ese mundo pero el narrador no se atrevió a acercársele y hablarle: "no me acuerdo bien lo que sentí al renunciar a mi impulso, pero era algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredía iba a entrar en un territorio inseguro. Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntármelo, y que no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso". (pp. 181-82).

La muerte de Laurent (que resultó llamarse Paul) y la del sudamericano "eran casi una misma muerte, algo que se borraba para siempre en la memoria del barrio". (p. 196). Para el narrador eran el fin de sus pasajes. Sin saber por qué se reintegraba a las exigencias de su madre y de Irma, a Hiroshima, a la decisión Perón o Tamborini.

Ya pasado irremediablemente al tiempo burgués de sus obligaciones, el narrador suele consolarse pensando en la muerte del sudamericano que es "como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte". (p. 197). El sudamericano es el Conde Lautreamont[23] —a quien le pertenecen

22 Nicolás Berdiáiev sugiere que todo hombre es un microcosmos. Por lo tanto, en él se dan todos los segmentos de la historia. Si cada persona posee, como lo propone Berdiáiev, una "memoria interna", el pasaje de un segmento a otro sería un mero corolario de su axioma. Véase su *The Meaning of History*, traducido del ruso por George Ravey, New York, Geoffrey Bles Ltd., 1936, pp. 21-5.

23 Véase Alejandra Pizarnik, "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo' ", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, p. 60.

los epígrafes del cuento—. Entre él y el misterioso Laurent existe una relación onomástica que puede explicar la razón que llevó al narrador de vuelta al Pasaje Güemes y que él no quiere aceptar. Entre el nombre Laurent y Lautreamont hay cuatro letras de diferencia: T[e] AMO. Es precisamente el temor a declarar que sí amaba ese otro cielo de guirnaldas que lo condenó a ser reintegrado a un orden burocrático y razonable.

El narrador vivió en ambos presentes. Si consideramos que el espacio y el tiempo están dados en un estrato fijo, la supra-realidad en sí permitiría el pasaje de un momento a otro. Su existencia es la que se manifiesta en los dos segmentos trascendiendo los límites que la razón ha impuesto a lo que considera empírico.[24]

El mismo mecanismo explicaría los pasajes de un nivel tempo-espacial a otro en "Todos los fuegos el fuego". (*Todos los fuegos el fuego*, pp. 149-66). Dada una situación única —la infidelidad entre amantes en el presente y en el tiempo del procónsul romano— el narrador omnisciente equipara ambos hechos. Aunque distanciados en el calendario histórico, el fuego que castigó los excesos de los personajes es único. Irene, un gladiador y el procónsul forman un triángulo análogo al de Sonia, Roland y Jeannie. Ambos triángulos poseen una existencia empírica independiente entre sí. Los une el fuego que es una manifestación ética al margen de lo humano. Esta igualación indica la permanencia de un arquetipo —el triángulo amatorio— cuya dinámica y sus integrantes se mantienen invariables a través del tiempo y del espacio aunque las apariencias externas hayan variado.

"La noche boca arriba" (*Final del juego*, pp. 169-79) es una noche singular que unifica un momento de la época contemporánea con las guerras floridas de los aztecas.

El momento que había pasado entre el accidente y el ser socorrido por unos transeúntes le dio al motociclista "la sensación de que ese hueco, esa nada había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco

[24] Según Alejandra Pizarnik, el cielo de París era imaginario. Postula, además, que "lo esencial es que un deseo imposible ha sido elevado a un plano absoluto en el que alguien se conduce con maravillosa soltura". *Ibid.*, p. 57. Este sería el caso de Marini en "La isla a mediodía".

él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas". (p. 176).

En otra dimensión espacial de esa noche, un tolteca huía de los cazadores, "pensó en los muchos prisioneros que ya habían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores". (pp. 174-75). Su captura lo llevó a la pirámide. Los sacerdotes lo llevaban boca arriba para ser sacrificado. Entre ambos hechos –el accidente del motociclista y la captura del tolteca– hay un hueco temporal que se resuelve en la mente del tolteca en una dinámica de sueño-vigilia. Jamás comprendió qué era ese insecto –la motocicleta– que llevaba entre sus piernas mientras corría velozmente por una ciudad extraña.

Tanto el accidente de la motocicleta, como la guerra florida, son hechos empíricos. A partir del estar esa noche boca arriba, ambos fueron considerados desde una nueva perspectiva. Esta apertura se debió a una visión supra-real que se abstrae de las determinaciones racionales del tiempo. El motociclista y el tolteca son una misma persona que se diluye en sus sueños. Este ser único adquiere dos apariencias diferentes en lo que "ellos" consideran ser la vigilia y que en la realidad del cuento es el sueño, un sueño explicable por la existencia de una supra-realidad que trasciende el tiempo irreversible y la unicidad del espacio y que da cabida a múltiples vivencias simultáneas.

Según Mircea Eliade,[25] el tiempo sagrado es recuperable y, ya que nunca cambia, puede ser repetido constantemente. En el caso de la vida de un hombre, equivaldría a la fijación de cada uno de sus actos espacio-temporales en una serie de marcos invariables. El conjunto de estos marcos, integraría su vida total en un estrato único. La unión de segmentos individuales en todas las dimensiones del tiempo resultaría en el estrato global que incluye toda manifestación en el universo. Esta sería una variante de la citada teoría de Berdiáiev. Según esta visión son explicables los saltos que vimos en, por ejemplo, "El otro cielo" y "La noche boca arriba".

[25] Véase p. 37 (de mi texto).

El mismo principio reducido a un hombre, aparece en "Torito". (*Final del juego*, pp. 127-36). Suárez, el boxeador ya viejo y agotado, quiere olvidar su pasado. Sin embargo, "a las cinco estoy despierto y meta mirar p'arriba. Pensás y pensás y siempre lo malo claro. Y los sueños igual, la otra noche estaba peleando de nuevo con Peralta. Por qué justo tengo que venir a embocarla en esa pelea, pensá lo que fue, pibe, mejor no acordarse". (p. 135). Alguna fuerza o ley que el narrador desconoce ordena la aparición de determinados sueños. Ante la imposibilidad de que su pasado se borre, opta por seguir durmiendo, "total aunque soñés con las peleas a veces le acertás una linda y la gozás de nuevo". (p. 136). El sueño re-crea segmentos de su vida pasada y en ellos Suárez vuelve a sentir lo que ya había sentido cuando los hechos ocurrieron físicamente. Dada la posibilidad de un desplazamiento en el tiempo y el espacio, puede continuar en sus sueños su vida perenne de boxeador.

En "Relato con un fondo de agua", (*Final de juego*, pp. 139-46) la mención de un nombre sirve de apertura a un sueño. Cuando Mauricio y el narrador hablan de su pasado, surge el recuerdo de Lucio y la pesadilla del narrador.

Una noche de la época de reuniones en el bungalow del Delta, soñó que vagando por ese "mundo elemental" (p. 138) había visto a un ahogado. Al verlo comprendió que "la razón de la noche y de que yo estuviera en ella se resolvió en esa mancha negra a la deriva", (p. 142) que todo había sido orquestado para que se manifestara ese cuerpo en su sueño. Al ver la cara del ahogado, despertó con un grito. Ya consciente no pudo recobrar lo que había visto en sueños.

Esa semana se reunieron los amigos y el narrador le contó el sueño a Lucio. Una noche, mucho tiempo después del sueño, caminaban ambos por el Delta. Al llegar a cierto lugar reconocieron el lugar del sueño, y Lucio dijo: "Hasta eso me has robado, hasta mi deseo más secreto; porque yo he deseado un sitio así, yo he necesitado un sitio así. Has soñado un sueño ajeno." (p. 145). Al oir estas palabras, el narrador recuperó el resto del sueño y supo que la cara del ahogado era la suya propia y que él y Lucio se habían desdoblado para acabar de un modo análogo, que quizá él y Lucio eran una misma figura en el mundo del sueño ya soñado. El narrador siente que el

sueño seguía incompleto. Los deseos y los sueños de Lucio se habían entrecruzado con los suyos, y aunque Lucio aparentemente murió según lo previsto, el narrador sentía que algo lo reclamaba a él. Seguía creyendo que con la muerte de Lucio sólo se cumplió una imagen falsa del sueño: se resiste a cumplir lo que considera inevitable sabiendo que "alguna noche [Lucio] me llevará con él. Me llevará, te digo, y el sueño cumplirá su imagen verdadera". (p. 146).

Debido a la existencia del estrato temporal mítico en que todo pasado y futuro están dados, el sueño pudo desplazarse —y desplazar al narrador— para pre-ver el fin de Lucio y postular el suyo. El robo del sueño podría ser explicado por el principio unificador de todos los seres y el hecho de que Lucio y el narrador hubieran vivido aislados en un medio ambiente primigenio transformándole finalmente en dos caras de un mismo ser.

El monólogo del narrador de "El río" (*Final del juego*, pp. 19-22) oscila en un término que media entre el sueño y la vigilia. Según Roberto Hozven V. "el hablante prescinde de establecer una concordancia sintáctico-semántica porque él narra desde una concepción mágico-simpática del mundo".[26] Esta altera su capacidad sensorial y lógica.

Desde que su vida conyugal se transformó en una "verdad de terreno baldío y fondo de cacerola", (p. 20) el narrador reaccionó con apatía a las amenazas de su esposa. Ya se integran en "una misma cosa" (p. 21) sólo durante sus raras reconciliaciones nocturnas. La repetición constante de las mismas palabras y los mismos actos sumen al narrador en un estado donde los hechos se difuminan y pierden toda definición concreta: "parece que es así"; "no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena..." (p. 18). Se ha perdido la noción de los límites entre la realidad empírica y el sueño. Así se creó un nuevo estrato en el que espacio y tiempo ceden ante una presión que los anula. El

26 ROBERTO HOZVEN V., "Interpretación de 'El río', cuento de Julio Cortázar". Atenea, Año XLV, Tomo CLXX, Nos. 421-422 (julio-diciembre, 1968), p. 65.

narrador se mueve en un flujo en el que es imposible definir o delimitar acto alguno. Ignora si es su sueño o su vigilia o el sueño de su esposa lo que los acerca hacia un posible reencuentro.

Las reiteradas escenas melodramáticas le quitaron todo rigor a la amenaza del suicidio. La posibilidad de que se concretara se diluía en el olvido del sueño del narrador. Y en ese sueño-vigilia-sueño amó a su mujer, "vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos". (p. 22).

Al someterse al tirabuzón de las amenazas-reconciliaciones en una dinámica de sueño-que-no-es-sueño y vigilia-que-no-es-vigilia, la razón no puede denotar los hechos empíricos. Estos integran la nebulosa formada por la ficción de la amenaza y su cumplimiento filtrados por la perspectiva nada clara del narrador. En el sueño y en el aparente despertar del amanecer es imposible discernir el hecho concreto de la ensoñación.

En "Continuidad de los parques" (*Final del juego*, pp. 9-11) la ficción novelesca y la realidad empírica se fusionan en un estrato único. Dentro de este flujo continuo se difuminan en cada uno de estos dos niveles los límites de "lo cognoscible". La preparación del crimen en la novela y su ejecución contra el esposo de la amante, lector de esa ficción, constituyen un acto único. El lector "gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba", "dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían calor y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte". (p. 9). Logró diluirse fuera de su situación empírica, del tiempo-espacio lector, para presenciar el encuentro que acabaría con su propia vida. Leyendo la obra penetró en una nueva dimensión que le permitió ver, quizá sin reconocerlo, el reflejo de un acto paralelo al que lo afectaría directamente.[27]

[27] La lectura equivaldría al sueño del narrador de "Relato con un

Sin previo aviso, sin el lento desgajarse de "Continuidad de los parques" Lucio Medina, personaje central de "La banda", (*Final del juego,* pp. 105-11) recibió una nueva visión de la realidad al presenciar un preludio no programado de la película de Anatole Litvak.

Desde que tomó conciencia del público, Lucio sintió que "había algo ahí que no andaba bien, algo no definible". (p. 106). Había una alteración del orden-vermouth del Cine Opera. Aunque por fuera —según el programa— todo siguiera conforme a lo previsto, por dentro el orden fue alterado al introducir a la banda de Alpargatas. Su presentación inusitada era falsa, era la suma de hechos fingidos que no respondían a nada previsto "el mentido programa, los espectadores inapropiados, la banda ilusoria en la que la mayoría era falsa, el director fuera de tono, el fingido desfile, y él mismo metido en algo que no le tocaba". (p. 11). Todo falso quizá por no responder a ninguna lógica, por una irrupción del absurdo que podría llevar al suicidio de un René Crevel. Sólo más tarde comprendió que esa irrupción en un nivel establecido y reconocido como el real era la imagen verdadera. "Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir, lo falso." (p. 110). Comprendió, además, que esa visión podía extenderse a toda su vida verdadera y que era falsa, a todo el orden establecido del cual él era parte.

Tanto la banda no programada como la película tuvieron lugar. La irrupción de lo inesperado le permitió a Lucio ver que "ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas",[28] y así distinguir otra visión de la realidad ajena a la empírica, a la regida por la verdad de los procedimientos lógicos, lo que constituye la mentira de ese otro orden. Pero esa irrupción era una cachetada a ese orden al que él pertenecía, en el que se hubiera debido proyectar una película de Litvak

---

fondo de agua" con una diferencia básica: el reconocimiento del deslinde existente en los dos estratos, entre las dos vivencias, aunque el resultado final fuera el mismo.

[28] Julio Cortázar. Véase Capítulo I, nota 11.

para gran regocijo del intelecto burgués que quiere negar ese aspecto —precisamente en actos del Cine Opera— sección vermouth. Ante la comprensión de ese acto inusitado sólo cabe renegar de esa vida, o Alka-Seltzer: "En realidad no hay por qué andar exagerando las cosas. A lo mejor el cambio de vida y el destierro de Lucio le vienen del hígado o de alguna mujer..."— actitud del Bruno que será presentada más adelante.

Para afirmarse a su tablón, la razón del hombre impone límites a la realidad y le atribuye determinados marcos de referencia. A causa del predominio que se le ha otorgado a la capacidad intelectual, el hombre confía que la lógica captará la visión total de la realidad. Confía, además, que podrá comunicar sus experiencias en un lenguaje compuesto por unidades sintácticas coherentes, olvidando que el lenguaje está estructurado en torno a su capacidad racional. Por lo tanto, ante un hecho que trasciende la capacidad perceptora del lenguaje —*i.e.* la comprensión racional— la ordenación lógica de las palabras es imposible. Sin embargo, al no poder comunicar conceptos con frases como "tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros", (*Las armas secretas,* p. 77) los hechos transracionales deberán ser acomodados a la expresión lingüística racional aunque esto les quite la transmisión del orden que los ha generado.

El narrador de "Las babas del diablo" (*Las armas secretas,* pp. 77-98) se halla ante la disyuntiva de narrar un suceso que transciende la comprensión racional en términos lógico-causales o callar. Su decisión es obvia. Debido a lo irracional de los hechos, opta por un proceso narrativo que produce un enturbiamiento de la acción.

Roberto Michel es un aficionado a la fotografía. Cuando practica su hobby, adopta el punto de vista del objetivo: "el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa". (p. 81). Es decir, que circunscribe la amplia visión de la realidad a una delimitada impuesta por el cuadro del diafragma de su Cóntax 1.1.2. Lo que presenta es "el agujero que hay que contar [que] es también una máquina". (p. 77).

Sentado en el parapeto, Michel seleccionaba los motivos que fijaría en su foto. Una instantánea dominical de su cá-

mara fijó "la imperceptible fracción esencial" (p. 88) que sintetizó el intento de seducción de un chico. La máquina seleccionó ciertos elementos de la realidad y creó —así lo creía Michel— el efecto sintetizador de la escena. Mientras la imagen química apresaba a la mujer y al chico, Michel imaginaba la verdad de los hechos. Intuyó que en la invención —que escapa a la rigidez de la percepción sensorial y a la lógica en las que perdió confianza— "hallaría las claves suficientes para acertar con la verdad". (p. 89). No acertó porque no poseía todos los elementos de la realidad que la integraban. Recordó que su cámara hizo huir al chico y sintió una satisfacción moral por haberlo salvado de una iniciación involuntaria. Sólo entonces surgió la acusación: Michel vio salir del auto —que a propósito había dejado fuera de foco— a un payaso enharinado y supo que su selección había impedido la posibilidad de comprensión, que éste también era parte del equipo que jugaba.

Al revelar el film luego de varios días, sin poder precisar razón alguna que lo justificara, Michel se interesó especialmente en la instantánea. Tampoco pudo determinar por qué la amplió hasta hacerla pantalla de cine: "no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared: quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésa la condición de su cumplimiento". (p. 94).

Al quitarle a la foto su carácter estático de "una sola materia inseparable", (p. 92) la nada que fijaba la escena se diluyó en movimiento, en la continuación del momento atrapado por su lente. Al ampliar el foco, integró a su realidad nuevos elementos que le permitieron comprender la verdad total: el chico no era seducido para la mujer sino para el payaso del auto, ese "detalle" que había eliminado por razones de estética profesional. "Comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir." (p. 95-6). En esa foto entrometida que alteró el orden deseado por la mujer y el homosexual, le mostraban desde otro tiempo lo que él no pudo impedir. El estaba en otra dimensión espacio-

temporal que le impedía actuar o modificar un acto ya cumplido. El era la cámara, el ojo del lente, angustiado ante la impotencia de su intervención. Gritó y el foco se amplió; penetró a esa dimensión; la escena comenzó a moverse y vio que el chico nuevamente se les escapaba, "por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba fijado". (p. 98).

La razón puede explicar la realidad empírica mediante principios que limitan la visión total a marcos determinados. Sin embargo, el intelecto es incapaz de interpretar hechos que escapan a sus leyes y que pueden ser captados intuitivamente o por otras vías que el lenguaje ni siquiera puede nombrar. La realidad posee una amplitud que sólo se puede captar escapando del determinismo de la "ló(gi)ca". La capacidad racional del hombre no puede aceptar verdades sin pruebas, ni la visión –contraria a toda conceptualización– que niega la irreversibilidad del tiempo. El acto de Michel se dio en dos perspectivas: la fija de la instantánea que, debido a una selección limitada de elementos de la realidad, dio una interpretación incorrecta de los hechos, y su proyección dinámica en la pantalla. Su intuición y la captación de la amplitud de la realidad más allá de los límites de un marco fijo, le dieron la verdad y la renovada posibilidad de salvar al chico de la maldad. Su intervención en los hechos proyectados en la pantalla de su departamento había transcurrido en un hueco del tiempo, allí donde había habido "un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico". (p. 97). La conjunción de un hecho empírico con circunstancias ajenas a las contingencias que la lógica puede determinar, cumplieron con el fin ético de rescatar al chico de las babas de la maldad.

En las cartas que integran "Sobremesa" (*Final de juego*, pp. 95-104) se cruzan dos visiones del tiempo: la de Moraes y la de Rojas. El primero no comprende la teoría de Rojas sobre el supuesto diálogo de Funes y Robirosa que, según él, jamás tuvo lugar. Por eso, refiriéndose al carácter general de Moraes, Rojas acota en una carta: "tengo que admitir sus poderes telepáticos a menos de atribuir su éxito a una casualidad más asombrosa:" (p. 100) y más adelante: "me inclino

ante su ingenio analítico, si de ingenio se trata. Yo tengo más bien una impresión de brujería, admirablemente ilustrada por el recibo de su carta en el preciso momento en que me disponía a escribirle", (p. 101) para luego negar todas las afirmaciones que Rojas había hecho sobre el acalorado diálogo que tuvo lugar en la biblioteca entre Funes y Robirosa. Los pocos datos conocidos sobre el espionaje de Funes contra su país se transparentan en un diálogo que sólo Rojas percibió. Lo que Moraes atribuye a brujería pudo haber sido un desplazamiento de Rojas a través del tiempo. Esto le permitió comprender la conducta de sus amigos y el suicidio del espía.

Cuando el hombre nota que su existencia está limitada a *un* tiempo y a *un* espacio, trata de consolarse otorgándole algún sentido a su vida. El borracho que cuenta su descubrimiento al narrador de "Una flor amarilla" (*Final del juego*, pp. 85-94) halló su consuelo en "eso que llaman belleza." (p. 93). Antes de ese hallazgo no había comprendido el sentido de una vida miserable y rutinaria como la suya. Esa vida hecha a fuerza de la "humillación, la rutina lamentable, los años monótonos, los fracasos que van royendo la ropa y el alma, el refugio de una soledad resentida, en un bistró de barrio", (p. 91) tenía la única bondad de acabar algún día en la muerte. Pero, por "'un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo", comprobó que él, como todos los hombres, era inmortal. Luc era él en una vida análoga. Se dio cuenta de que ambos eran integrantes de "una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío". (p. 91).

La muerte de Luc, la prueba de su mortalidad, sólo fue una felicidad fugaz. El borracho pronto comprendió que Luc, la garantía de su inmortalidad ya nunca podría apreciar un contacto con una flor amarilla, con la belleza. Entonces comenzó la búsqueda desesperada de otro yo que continuara luego de su muerte.

Por un error en el mecanismo temporal, ese hombre vio un estrato mítico en el que estaba el arquetipo del hombre. Así supo que los hombres son variaciones del paradigma humano unidos por un flujo continuo que es la vida, repeticiones

infinitas que quizá se justifiquen en el gozo momentáneo de una experiencia estética.

El flujo de la vida no se limita a los humanos —abarca a todo ser viviente. La mente mítica considera plausibles los pasajes de lo humano a otro modo de vida porque todo participa de la solidaridad vital. Siendo todo parte de una unidad, lo que afecta a *un* ser viviente afecta a todos. El sentimiento infantil del narrador de "Los venenos" (*Final del juego*, pp. 23-40) parece intuir esta visión en una situación que los adultos verían como algo "pedestre". El niño quiere a Lila y lo demuestra regalándole un jazmín. Debido a los celos que sintió por la conducta de Lila con Hugo, decidió vengarse. Mientras Lila lloraba, por esa reacción y por el humo, el niño narrador agregó más veneno a la máquina para matar hormigas, "así el humo invadía bien los hormigueros y mataba todas las hormigas, no dejaba ni una hormiga viva en el jardín de casa". (p. 40). De este modo el narrador proyectaba la muerte de las hormigas al jazmín, a Lila, como un todo integral.

Durante la vida del narrador de "Axolotl" (*Final del juego*, pp. 161-68) "hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl". "Ahora soy un axolotl." (p. 161). Desde su primera visita al acuario, sintió un contacto extraño y una afinidad peculiar con algunos pececillos. "Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente." (p. 163).[29] Los ojos dorados de los axolotl le permitieron un acercamiento paulatino a su mundo. Un día "veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del acuario. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí". (p. 166). Su obsesión se había transformado en axolotl, pero él seguía igual porque los axolotl "pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limi-

[29] La inmovilidad como negación del tiempo también aparece en "La autopista del sur", *Todos los fuegos el fuego*, pp. 12, 14, 18 *et passim*.

tados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario". (p. 167).

Habiendo establecido un contacto que la lógica no puede razonar, el axolotl y el hombre se fusionaron en un ser único —al igual que Alina y la lejana ("Lejana")— que al volver a dividirse continuó con las dos manifestaciones iniciales. Su existencia física independiente fue trascendida por un principio superior que los unía. La permutación fue posible porque sólo los separaban las apariencias externas que no implican ninguna diferencia en el principio de solidaridad vital que les da vida y esa misma posibilidad de intercambio.

La visión mítica de la realidad —cuya presencia acabamos de comprobar en los cuentos de Cortázar— trasciende los límites impuestos al hombre por la actitud normativa positivista. El criterio de reducción del conocimiento a lo estrictamente empírico ha enajenado al hombre. Al dictaminar que sólo lo que se manifiesta al nivel empírico, que sólo los hechos concretos sometidos a leyes verificables poseen valor cognoscitivo, el ser humano fue separado de un mundo que siente y que intuye ligado a su existencia, pero que es irreducible a fórmulas científicas. Los postulados positivistas quitan todo valor a la búsqueda ontológica del hombre que es su instrumento para poseer la realidad. Según Cortázar, "la evolución racionalizante del hombre ha eliminado progresivamente la cosmovisión mágica, sustituyéndola por las articulaciones que ilustran toda historia de la filosofía y de la ciencia. En planos iguales (pues ambas formas de conocimiento, de *deseo de conocimiento,* son *interesadas,* apuntan al *dominio* de la realidad) el método mágico fue desalojado progresivamente por el método filosófico-científico".[30] Este último impuso un dualismo artificial entre el hombre y el universo. Sin embargo, este dualismo es inexistente para el que apunta a calidades ontológicas, y lucha contra la alienación producida por la reducción positivista de lo verdadero a lo empírico.

En estos cuentos hemos observado la interpretación de dos estratos de realidad —uno empírico, el otro supra-real— que anulan la visión científica positivista al transparentar un uni-

[30] "Para una poética", p. 124.

verso que opera según leyes que no son verificables por la lógica racional. Estos textos niegan el proceso histórico occidental para volver a una visión mágica de la realidad. En cuentos como "Todos los fuegos el fuego" y "La noche boca arriba", vimos la concepción de un tiempo y un espacio reversibles. En "Lejana", "Una flor amarilla" y "Axolotl", para mencionar sólo tres ejemplos, se intuye la existencia de un flujo único que incluye a todo ser viviente –lo que explica las nociones de solidaridad vital y el desarrollo de la ley de permutación.

La visión mágica de la realidad trasciende los límites de lo empírico. El hombre que se somete a la capacidad racional de aprehensión de la realidad, confía en la capacidad de su lenguaje para transmitir sus percepciones. Sin embargo, ante un extrañamiento de la realidad, con el enfrentamiento del hombre ante hechos que la razón no puede captar, éste carecerá de la palabra apropiada para expresar *su* verdad. Dice Cortázar:

> tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad. Supongo que los románticos guardaban para eso el nombre de inspiración, y que no otra cosa era la manía.
>
> Todo esto no puede *decirse*, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta en todo caso, el pintor y a veces el loco. Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanza, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda. Si no se puede decir, hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red." [31]

[31] *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 207.

El hombre tiene que poseer su realidad. El poeta, todo aquel que siente un "algo" que lo trasciende, no podrá cejar en su búsqueda ontológica a partir del momento inicial de su intuición. Los hombres que perciben otra alternativa para el presente deben perseguirla, alcanzarla y poseerla para poder ser. Ellos buscan, hurgan lo desconocido, aún desconociendo qué hallarán si su búsqueda es exitosa. En un cuento como "Reunión" (*Todos los fuegos el fuego*, pp. 67-86), hay un asomo de la búsqueda que se concreta con los perseguidores cuyo trayecto trazaremos en el siguiente capítulo.

Capítulo III

LOS PERSEGUIDORES

El predominio de la visión científica de la realidad causó una escisión entre la realidad empírica y la conciencia humana. Al desintegrar la unicidad primaria formada por el hombre y su universo, la realidad fue reducida a un mecanismo donde el hombre no tenía sentido. Los románticos reaccionaron ante este planteo con la humanización de la naturaleza. Para ello opusieron al criterio científico racional una visión trascendental de la realidad. Según ella, los objetos que se dan en el estrato empírico también son manifestaciones de *otra* realidad, de un nivel supra-real, maravilloso. El artista, poseedor de una exquisita sensibilidad y de poderes intuitivos, puede captar esta supra-realidad. El poeta, al "cantar la cosa", se une "en el acto poético, a *calidades* ontológicas *que no son las del hombre* y a las cuales, descubridor maravillado, el hombre ansía acceder y ser en la fusión de su poema que lo amalgama al objeto cantado, le cede su entidad y lo enriquece. Porque 'lo otro' es en verdad aquello que puede darle grados del ser ajenos a la específica condición humana.

Ser algo, o –para no extremar un logro que sólo altos poetas pueden alcanzar enteramente– cantar el ser de algo, supone *conocimiento,* y en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión*".[1]

El hombre no está limitado a su capacidad racional según

[1] "Para una poética", pp. 134-35.

lo había establecido el criterio positivista. La reducción del conocimiento a lo estrictamente empírico imposibilita interpretar la totalidad de lo real. El ser humano también es sentimiento no-medible ni verificable y capacidad de aprehensión estética de la realidad.

Al adoptar una actitud estética, los objetos ya no estarán limitados a su cosidad empírica, sino que servirán para provocar el lanzamiento de la subconciencia humana hacia otro estrato. De este modo, fusionando la capacidad racional e irracional del hombre, éste será restituido a su unicidad original.

El conocimiento poético le permite al hombre penetrar los secretos del universo vedados al conocimiento científico o desplazados fuera del dominio de lo cognoscible.[2] Al reconciliar al hombre con el universo, al ponerlo en contacto con *lo otro*, se le otorga nuevamente la posibilidad de desplazarse a través de todos los estratos que lo integran, tanto el empírico como el supra-real. En estas condiciones, el hombre sensible tratará de poseer la realidad en su mayor amplitud, de volver al mundo donde está lo que desea.

La intuición de "algo" que escapa a lo empírico causará en el poeta un sentimiento de extrañamiento frente a lo cotidiano. Esto suscita, según Cortázar, "un mecanismo de *challenge and response*"[3] y, entonces, el poeta "escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna".[4] El poeta es instrumento de búsqueda, de penetración, que hurga las fisuras de lo apariencial sospechando que quizá así se logre acceder, llegar a lo trascendental. "El poeta se *traspone* poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar."[5] El poeta anhela llegar a un estrato ajeno a la rutina física, al nivel en el cual "hay

[2] Ferdinand Alquié, *The Philosophy of Surrealism*, p. 120.
[3] *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 23.
[4] *Ibid.*, pp. 23-4.
[5] "Para una poética", pp. 137-38.

fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno u otra cosa";[6] quiere ser dentro de la dinámica que reniega de los hechos aislados, del tiempo irreversible, que contempla una figura más amplia donde no existe la secuencia ayer-hoy-mañana. Su deseo primordial es penetrar el nivel mítico de la realidad. Sólo el ser sensible puede entrar a ese estrato, a lo que Cortázar llama "el tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan".[7]

Intuir la supra-realidad, según ya lo hemos observado, obliga al hombre a intentar penetrarla, a poseerla. Ante el conocimiento poético que apunta a la existencia de un estrato mítico, ontológico, el hombre no puede permanecer impasible. Como dice Cortázar, "si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los alemanes llamaron *Einfühlung*, que suena tan bonito en los tratados".[8]

En este capítulo trataremos de seguir las búsquedas de Johnny Carter, Persio, Medrano y Oliveira. Cada uno de estos perseguidores ansiaba penetrar el nivel mítico de la realidad; llegar al estrato donde los términos opuestos no existen, donde el tiempo que crea la dicotomía vida-muerte es reemplazado por un flujo donde convergen todos los tiempos. Los cuatro eran poetas porque "ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansía".[9] Cada

[6] *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 49, Julio Cortázar refiriéndose a las teorías de Lévy-Bruhl que ya hemos expuesto en el Capítulo I.

[7] *Ibid.*, p. 67.

[8] *Ibid.*, p. 211. Para la alusión a Keats, véase "La urna griega en la poesía de Keats", p. 67.

[9] *Ibid.*, p. 212.

uno siguió una poética con un énfasis diferente: Johnny Carter acentuó la vía instintiva; Persio la figurativa; Medrano la humana; Oliveira la especulativa.

1. *Johnny Carter*

En sus conversaciones con Luis Harss, Julio Cortázar indicó que "El perseguidor" (*Las armas secretas*, pp. 99-183) inauguró una nueva etapa de su obra: "En 'El perseguidor' quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también al prójimo." [10]

Este cuento enfrenta dos visiones de la realidad: la de Johnny Carter que por ser un hombre instintivo se reduce a intuiciones, a sentimientos ocultos e irreducibles a formulaciones lógicas; y la de Bruno, narrador y crítico de la obra musical de Johnny, que se aferra a su fe en la verdad absoluta de un orden establecido por una perspectiva científico-burguesa. La aproximación física de Johnny y Bruno resulta en un choque entre estas dos visiones mutuamente exclusivas. El saxofonista Johnny es el ser básico, cuyos deseos no están restringidos a ley alguna; el crítico analizador Bruno es el hombre que vive según un orden prefijado por la sociedad y que él acepta como marco de operaciones. El encuentro de estas perspectivas vitales arroja una serie de acusaciones mutuas. Mientras Johnny vive liberado de toda imposición, rechazando las restricciones sociales, Bruno adolece de una "frustración cultural" causada por la supresión de sus instintos. [11] Cuando Bruno ya ha aceptado criterios básicos burgueses —la dignidad de la casa-mujer-oficio—, Johnny sigue la etapa inicial (y final) de la búsqueda de un sentido ontológico que pueda responder al qué y al porqué de su circunstancia. A causa de este enfrentamiento, la dinámica narrativa se desarrolla con ritmo de *challenge and response* que si bien

[10] Luis Harss, *Los nuestros*, pp. 273-74.

[11] Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, p. 45. Véase también su " 'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervousness" en *Collected Papers*, Vol. II, p. 82.

no logra unificar ambas visiones, obliga al narrador a considerar las premisas burguesas por las que se deja regir. Bruno nota sus huecos al estar frente al Johnny que trasciende todas las máscaras del hombre cuando persigue una respuesta elusiva que se manifiesta en su música.

Johnny Carter es incapaz de comprender racionalmente la realidad que lo rodea. Aunque toma conciencia de sus percepciones, sus sentidos sólo pueden denotar lo empírico, limitándose a una observación superficial de los objetos que perciben.[12] Pero siendo artista, él alcanza a distinguir "la zona intersticial por donde cabe acceder".[13] A través de la música intuye que lo aparencial, lo empírico, el tiempo de relojería, ocultan algo esencial que quizá encierre el sentido de su ser. Esta intuición causa un extrañamiento ante el plano llamado realidad. Con ese sentimiento, Johnny partirá en busca de ese otro estrato que vislumbra a través de las notas del saxófono. Sus improvisaciones musicales son el verbo con el que intenta penetrar la supra-realidad. El es incapaz de apresar intelectualmente, mediante un conocimiento reducible a ecuaciones lingüísticas, esa otra realidad, ese nivel mítico. Intuye, siente, pero la expresión verbal le es vedada. Cada toma del saxo sería un nuevo intento de hallar la palabra, la clave que lo adelanta en el intento de penetrar lo que aún desconoce y debe poseer.

Las anotaciones de Bruno permiten vislumbrar la búsqueda de Johnny. El saxofonista intenta escapar de sus determinaciones humanas para penetrar una zona regida por principios a-racionales, un estrato donde contar el tiempo carece de todo sentido. Bruno recuerda que desde que conoció a Johnny, la mayor preocupación de éste fue el tiempo. "Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas." (p. 103). Su "concepto" de tiempo no podía ser determinado, nombrado ni contado por el hombre; era un flujo ajeno a las coorde-

[12] "La conciencia 'se nos aparece' como un órgano sensorial que percibe un contenido que procede de otra fuente."

"Consciousness appears to us as a sensory organ which perceives a content proceeding from anther source." SIGMUND FREUD, *The Interpretation of Dreams*, en *The Basic Writings of Sigmund Freud*, traducido y editado por A. A. Brill, New York: The Modern Library, 1938, p. 224.

[13] *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 24.

nadas fijadas por el conocimiento racional. Johnny intuía, además, que mediante la música podría captar ese flujo, penetrarlo: "Bruno, cada vez me doy mejor cuenta de que el tiempo... Yo creo que la música ayuda a comprender un poco este asunto. Bueno no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo." [14] Pero sentir el tiempo le da una pauta de su propia finitud. Ante la angustia que ello le causa, ansiará olvidar el tiempo para así neutralizar el dolor que causa el conocimiento de que todo tiene fin.

Toda intuición del tiempo causa el abandono de los compromisos artísticos (parte del sistema burgués) de Johnny. El carece de toda noción de contratos y obligaciones. Toca cuando ansía y necesita hacerlo. Su música es un corredor entre el nivel humano que percibe físicamente, y el suprahumano que siente estéticamente. "Yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así", (p. 107). "Yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar." (p. 109). Esa música es el verbo que lo posee y lo transporta a otra dimensión, a un "ascensor de tiempo" (p. 109) en que todo lo mundano, todo lo empírico, desaparece para dejarlo desnudo, solo con el saxófono [15] y el ansiado ascenso hacia otro estrato. Al intuir la supra-realidad, Johnny cree que caducan sus determinaciones empíricas como ser humano. Al sentir el tiempo mítico abandona la realidad física que lo circunda y las responsabilidades que ésta impone.

Su viaje en subte es un *happening* porque "es por lo menos un agujero en el presente; [y en el caso de Johnny] bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos". [16]

[14] "Esto (dice Johnny golpeándose la cabeza) no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo." (p. 106).

[15] Johnny a Bruno: "Muy ingenioso lo que has escrito sobre el saxo y el sexo, muy bonito el juego de palabras. *Six months ago. Six, sax, sex.*" (p. 166).

[16] *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 119.

A través de esa apertura él toma noción de la elasticidad del tiempo, de que el reloj no determina el tiempo, de que no *es* el tiempo. En el *métro*, que es como viajar en un reloj, concreta su sensación de que hay otro estrato: "Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora: pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando..." (p. 115). Pensando concluye que ese otro tiempo otorgaría a los hombres la eternidad mediante la anulación del reloj Bruno – Dédée – *métro*.

Johnny rechaza el tiempo medido, dividido y fijado que, como dice André Breton, es una "vieja farsa siniestra, tren en perpetuo descarrilamiento, pulso loco, inextricable amontonamiento de bestias que revientan o ya reventaron".[17] El rechazo del tiempo-reloj representa la negación de los valores asignados a la realidad por la visión científica que le exige al hombre renunciar a lo que su yo necesita para ser. Johnny se niega a renunciar a sus deseos. El ha permanecido en un estado de "pure pleasure-ego",[18] en el estado primario del yo: "En sus orígenes el ego incluye todo, luego separa de sí un mundo externo. Nuestro sentimiento-de-ego actual es, por lo tanto, un residuo encogido de un sentimiento que todo lo abarca, que correspondía a una unión más íntima del yo con el mundo que lo rodeaba."[19] Este sentimiento de unión entre el "yo" y el "universo" equivale a la solidaridad vital, al sentido de participación del hombre en el mundo, correspondiente a la visión mítica de la realidad. Esta visión de la realidad niega el postulado que requiere la sumisión de los instintos humanos a la razón, postulado transformado en axioma por toda sociedad burguesa. La razón científica separó al hombre del universo, pero al rechazar la supremacía de esta visión, se restituyó al hombre a su yo inicial. De este

[17] *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Los manifiestos del surrealismo*, traducido por Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 79.

[18] Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, p. 14.

[19] "Originally the ego includes everything, later it separates off an external world from itself. Our present ego-feeling is, therefore, only a shrunken residue of a much more inclusive –indeed, an all-embracing– feeling which corresponded to a more intimate bond between the ego and the world about it." *Ibid.*, p. 15. Véase también su *The ego and the Id*, New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1962, pp. 28-29.

modo, el hombre es reintegrado a una aproximación mágica —por contraposición a la científica— de la realidad con la que posee una afinidad que se manifiesta a través del deseo del hombre.[20] El deseo —la expresión de los instintos— restringido por la burguesía, emergió a la conciencia científica del hombre mediante los descubrimientos de Freud, considerados por los surrealistas como solución inicial al problema de la restricción de los poderes del hombre.[21] "Los surrealistas siempre evocan con pesar la fusión primitiva que nos es quitada por nuestra visión objetiva del mundo. No están satisfechos con la enajenación, con la mutilación asumida por la ciencia tecnológica."[22] Por eso intentaron recobrar los poderes del hombre, liberándolo del dominio de la razón.[23] Cuando todas las posibilidades de acción y los poderes le son restituidos, el hombre puede reconciliarse con el universo —vuelve al estado primario del "pure pleasure-ego". Esto crea un estrato de existencia único, mítico, donde el tiempo irreversible carece de todo sentido, donde la razón sólo puede ser utilizada en la resolución de problemas al nivel empírico —secundarios a la búsqueda ontológica—, y caduca en el ámbito supra-real.

Bruno, al igual que las mujeres y los instrumentalistas que rotan en torno a Johnny, se desplaza en el nivel empírico. La vida de Bruno está circunscrita a las imposiciones burguesas de su intelecto, a la crítica, a las ediciones de sus libros, a su mujer. Sabe que Johnny ofrece una nueva alternativa para explicar la realidad, para desmembrar los cimientos de las interpretaciones racionales. Pero esto lo sabe y lo acepta mientras está junto a Johnny. Sus reiterados alejamientos de esa órbita, su rechazo de las instituciones de Johnny, son el escape de una interpretación existencial ajena a la suya que de ser aceptada requeriría negar su comodidad. Bruno sabe que es imposible funcionar dentro de un marco civilizado según

20 Alquié, *op. cit.*, pp. 32-35.

21 Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, versión inglesa de Richard Howard, New York: Collier Books, 1967, pp. 48-9.

22 "The surrealists always evoke with regret the primal fusion that is taken from us by our objective vision of the world. They are not satisfied with alienation, with the mutilation assumed by technological science." Alquié, *op. cit.*, p. 139.

23 *Ibid.*, pp. 142-143.

el criterio instintivo de Johnny. En su medio coexisten sólo los que llevan la máscara y no los que son fieles a su sentir hasta la muerte.[24] El narrador reconoce que Johnny posee ciertas claves para vivir según leyes vitales, pero las desecha con sólo salir a la calle y ponerse el traje de la sociedad. "Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores." (p. 121).

La búsqueda de Johnny anula su posible coexistencia con un sistema social. Toda sociedad requiere una sublimación de los instintos y una división laboral a cambio del sentimiento de seguridad que otorga el conglomerado humano. Sin embargo, tal sociedad puede llegar a anular toda manifestación interior del hombre forzándolo a someterse a padrones prefijados. El resultado es el choque entre el deseo del hombre de procurarse el placer inmediato que satisfaga sus instintos y la exigencia de la sociedad de reducirlos a un tiempo determinado.

Según Herbert Marcuse, en el orden burgués "los hombres no viven sus propias vidas sino que cumplen funciones pre-establecidas. Mientras trabajan, no cumplen (satisfacen) con sus necesidades y facultades sino que trabajan 'en *enajenación*'. Ahora, el trabajo se ha vuelto *general,* al igual que las restricciones puestas sobre la libido".[25] Así se estructura una sociedad que funciona por obligaciones, por contratos que compelen a negar el placer.[26] Por eso, aunque reconocen su genio, los músicos, los técnicos y Bruno consideran a Johnny como un elemento social negativo. A él no le interesan las

24 Epígrafes a "El perseguidor", "Sé fiel hasta la muerte", *Apocalipsis*, 2, 10 y "O make me a mask", Dylan Thomas (p. 99).

25 "Men do not live their own lives but perform pre-established functions. While they work, they do not fulfill their own needs and faculties but work in *alienation*. Work has now become *general,* and so have the restrictions placed upon the libido." HERBERT MARCUSE, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud,* New York: Vintage Books, 1962, p. 41.

26 "El conflicto irreconciliable no es entre trabajo (principio de realidad) y Eros (principio de placer), sino entre labor *enajenante* (principio de funcionamiento [producción]) y Eros.

"The irreconcilable conflict is not between work (reality principle) and Eros (pleasure principle), but between *alienated labor* (performance principle) and Eros." *Ibid.*, p. 43n.

horas ni los papeles firmados sino tocar cuando quiere. Lo único que los otros lamentan es la pérdida en la producción, el número de discos que no se graban a causa de las alucinaciones del creador, de sus viajes en el *métro* (p. 108). Pero Bruno, cuando en la zona sagrada de Johnny, exclama lúcidamente: "Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos". (pp. 144-45). A pesar de este mecanismo de defensa racional, Bruno se siente "tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio sobre todo. Sobre todo mi prestigio". (pp. 146-47). Pero él sabe que la razón le ofrece un orden, aunque éste sea precario, que la razón es su única tabla de salvación, y a ella se ase cada vez que Johnny postula sus límites. Bruno adopta la razón como criterio básico porque ésta es la base de su civilización: "El logos aparece como la lógica de dominación. Cuando la lógica reduce entonces las unidades de pensamiento a signos y símbolos, las leyes del pensamiento se han vuelto finalmente técnicas de cálculo y manipulación." [27] Este sistema sirve como mecanismo de defensa contra los deseos conscientes del hombre: "La defensa consiste principalmente en un refuerzo de los controles —no tanto sobre los instintos como sobre la conciencia— que, si fuera dejada libre, podría reconocer el trabajo represivo en la mayor y mejor satisfacción de las necesidades." [28]

Bruno y Johnny representan la dicotomía entre la perspectiva racional de la realidad y la intuitivo-sensual. "Siguiendo la línea del concepto represivo de la razón, la cognición se volvió la preocupación suprema de las facultades mentales 'superiores', no-sensuales; la estética fue absorbida por la

[27] "The logos shows forth as the logic of domination. When logic then reduces the units of thought to signs and symbols, the laws of thought have finally become techniques of calculation and manipulation." *Ibid.*, p. 101.

[28] "The defense consists chiefly in a strengthening of controls not so much over the instincts as over consciusness, which, if left free, might recognize the work of repression in the bigger and better satisfaction of needs." *Ibid.*, p. 85.

lógica y la metafísica. Lo sensual, como algo 'inferior' o la facultad más baja, proveía cuanto más la materia prima para la cognición, para que fuera organizada por las facultades superiores del intelecto." [29] Los que rodean a Bruno aceptan la supremacía de la lógica organizadora y del orden prefijado— Johnny rechaza toda convención en aras de su gratificación sensual. Se enfrentan dos actitudes: la profesional de los sujetos sometidos al orden burgués, a la jerarquía establecida; y la estética del artista, del creador, que opone a la lógica racional la lógica del placer. [30] A causa de lo irreconciliable de estas posiciones, Johnny no pudo ser integrado al marco de la civilización, ya que ésta exige, *ab initio,* la renuncia a la satisfacción inmediata y directa de los deseos instintivos. [31] Bruno, miembro de una estructura civilizada, restringió o sublimó sus instintos a cambio del sentido de productividad y seguridad que le garantizaban las leyes que rigen la sociedad. Johnny continuó sujeto al principio del placer buscando la satisfacción inmediata de sus deseos, el juego y la anulación de todo sentimiento represivo. [32] En términos freudianos podríamos decir que mientras Johnny existía según el principio del placer, Bruno había sido integrado al principio de la realidad. [33] "Lo único que Johnny puede temer es no encontrarse una chuleta al alcance del cuchillo cuando se le da la gana de comerla, o una cama cuando tiene sueño, o cien dólares en la cartera cuando le parece normal ser dueño de cien dólares." (pp. 133-34). [34] Lo que quiere es "freedom from

[29] "In line with the repressive concept of reason, cognition became the ultimate concern of the 'higher', non-sensuous faculties of the mind; aesthetics were absorbed by logic and metaphysics. Sensuousness, as the 'lower' and even 'lowest' faculty, furnished at best the mere stuff, the raw material, for cognition, to be organized by the higher faculties of the intellect." *Ibid.,* pp. 164-65.

[30] Otto Rank, "The Play-Impulse and Aesthetic Pleasure", en *Art and Artist,* New York: Alfred Knopf, Inc., 1932, citado por Marcuse, *op. cit.,* p. 168.

[31] Al participar en el orden social se niega el principio básico de la vida: la búsqueda del placer. Véase Freud, *Civilization and its Discontents,* pp. 23, 44; Marcuse, *op. cit.,* p. 11.

[32] Su uso constante de la droga y la bebida eran medios para neutralizar el sufrimiento físico. Véase Freud, *op. cit.,* p. 25.

[33] *Ibid.,* p. 14; Marcuse, *op. cit.,* p. 12.

[34] Esto equivaldría al deseo del niño de poseer inmediatamente

want".[35] Esto le permitiría liberar su mente de toda excitación instintiva ya que lo primario, el deseo, estaría en un estado de satisfacción constante.[36] La búsqueda de Johnny es la del individuo que no participa del conglomerado ético-social. Su búsqueda es ontológica — no social. Johnny se niega a aceptar la visión científica de la realidad, la transformación de todo ente en objeto. Siente, al ver un pan, que "el pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa". (p. 144). Johnny intuye una trascendencia, un estrato mítico en que todo forma parte de una sola unidad. Por lo tanto, cada alteración en el sistema universal acarrea consecuencias rechazadas por los Brunos por ser inaprehensibles mediante instrumentos científicos.

La percepción de Johnny estaba limitada a "darse cuenta", (p. 105) a una comprensión sensual, corpórea, del mundo. (p. 106). Como ya lo hemos establecido, sus fuerzas aprehensivas no son intelectuales sino intuitivas. Estas le permiten entrever una supra-realidad donde el tiempo es diferente al reloj, al *métro*. Johnny busca la respuesta al "qué soy", al "qué es". El sabe que la vía de Bruno —la exclusivamente racional— es incorrecta. Siente que las máscaras que llevan Bruno, su amante Dédée y los muchachos de la orquesta están bien para la sociedad pero no para el que siente los agujeros en el sistema, para el que busca llegar al principio ontológico. Es por eso que se muestra desnudo ante Bruno. "Lo que estaba haciendo Johnny me chocaba. Y él lo sabía y se ha reído con toda su bocaza, obscenamente manteniendo las piernas levantadas, el sexo colgándole al borde del sillón como un mono en el zoo, y la piel de los muslos con unas raras manchas que me han dado un asco infinito. Entonces Dédée ha agarrado la frazada y lo ha envuelto presurosa, mientras Johnny se reía y parecía muy feliz." (p. 118). Así se mostraba Johnny tal cual era, sin los tapujos puritanos del crítico

---

todo lo que anhela tener. Véase Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud,* New York: Basic Books, 1953, Vol. I, p. 330.

[35] MARCUSE, *op. cit.*, p. 247.

[36] SIGMUND FREUD, *Beyond the Pleasure Principle,* New York: Liveright Publishing Corp., 1950, p. 86.

y los lectores del *Jazz Hot*. Johnny no esconde nada, carece de toda máscara. Tampoco posee la "estúpida dialéctica" (p. 131) con la que Bruno transcribe lo que escapa a toda fórmula lingüística para darle al público la imagen de un Johnny que no importa. "Quizá Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada y se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca." (p. 130).

Toda la música de Johnny era una preparación para el salto que debería romper la puerta que daba a esa otra realidad que anhelaba. Para ello necesitaba sentir la piel en contacto con la tierra, saberse unido a ella para partir, para perseguir. Ya había transgredido todos los límites conocidos —el jazz erótico, la droga, aun su propio estilo— porque para Johnny estar fijo era ser poseído. "En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del jazz tradicional." (p. 132). Con el saxo no busca escapar sino perseguir, penetrar, poseer. La pulcritud de su estilo no le satisface, sino que "vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad". (p. 133). Para él, como para el poeta, el enriquecimiento ontológico carece de todo límite; su persecución debe ser continua para agregarse más ser. Cada poema, cada improvisación musical es un nuevo encuentro, un nuevo choque contra la realidad que se quiere poseer y, a la vez, el comienzo del siguiente paso en la persecución. Guiado por pulsaciones sensuales, Johnny reinicia su búsqueda cada vez que vuela con su saxo. Tocando, Johnny ve el otro nivel, el tiempo mítico del cuarto de hora en el minuto y medio (p. 115). Pero esa supra-realidad que él quiere poseer obstaculiza su paso con la visión de las urnas. El no comprende lo que son, es poseído y de pronto toca *Amorous*, "una cosa distinta, que no te puedo explicar." (p. 136). "Se larga a tocar de una manera que te juro [dice su amigo Art] no había oído jamás. Esto durante

tres minutos, hasta que de golpe suelta un soplido capaz de arruinar la misma armonía celestial y se va a un rincón dejándonos a todos en plena marcha, que acabáramos lo mejor que nos fuera posible." (p. 136).

La droga siguió a la posesión que fue *Amorous*. El poder de su visión, el ser penetrado por una fuerza que lo condujo a las urnas, el explosivo *Amorous*, el decoroso *Streptomicyne*, lo llevaron a la marihuana, a buscar la anulación del dolor. Tenía en sí bastante para morir, lo suficiente para prescindir de todo sufrimiento y así embarcarse en un Nirvana que lo alejara para siempre de las urnas, de los obstáculos, del dolor. Drogándose excesivamente luego de haber tocado *Amorous*, Johnny rechazó todas las obligaciones que le imponía la realidad empírica: las grabaciones, los conciertos, los contratos. [37] Su búsqueda se concretaba ahora a un arribo al estado de Nirvana donde imperan la quietud, la belleza, la sensualidad —el centro donde convergen todas las fuerzas que se disputan el control del hombre. Estar en Nirvana era permanecer suspendido en un estado de placer absoluto. [38] Si bien esta última dosis de marihuana casi acabó con la vida de Johnny, su búsqueda consciente no estaba dirigida hacia la muerte: Thanatos "no es destrucción en sí, sino alivio de tensión. El descenso hacia la muerte es un escape inconsciente del dolor y la carencia. Es una expresión de la lucha eterna contra el sufrimiento y la represión". [39]

[37] Al hablar con Bruno, luego de haberse recuperado en el hospital, Johnny se preocupa cándidamente por las consecuencias que sus excesos pudieron acarrear a los demás, cuando, según Bruno, "en el fondo de todo eso está su soberana indiferencia; a Johnny le importa un bledo que todo se haya ido al diablo" (p. 139). Según Freud, "el sentimiento de culpabilidad es una expresión del conflicto debido a una ambivalencia, de la lucha externa entre Eros y el instinto de destrucción o muerte". "The sense of guilt is an expression of the conflict due to ambivalence, of the external struggle between Eros and the instinct of destruction or death." *Civilization and its Discontents*, p. 79. Sobre las relaciones entre *Eros* y *Thanatos*, véase también su *The Ego and the Id*, pp. 30-7. En Johnny no se refleja un sentido de culpa porque en él no se manifiesta conscientemente la lucha entre estas fuerzas.

[38] MARCUSE, *op. cit.*, pp. 24-5. Véase Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, p. 76.

[39] "The death instinct [Thanatos] is destructiveness not for its own sake, but for the relief of tension. The descent toward death is

Johnny era un mono, "una de las formas más empequeñecidas de un hombre; como quien dice, un hombre reducido a su íntima, elemental basura, que frenéticamente embiste desde su basura contra la costra gomosa que lo separa de lo que persigue".[40] Lo que él perseguía, desnudo de toda coraza intelectual, era penetrar la supra-realidad cuya visión está vedada a los hombres. Las imágenes de las urnas se sumaron como otro obstáculo para impedirle llegar, pero Johnny persistió hasta que fue poseído por *Amorous*. Tocando sentía alejarse de las determinaciones causales, de las dimensiones tempo-espaciales:

> Eso del tiempo... Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... Un vestido rojo. Sí, rojo, y le quedaba precioso. Bueno una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba... Me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie... No exactamente alguien... Mira la botella, es increíble como cabecea... No era alguien, uno busca comparaciones... Era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños, ¿no te parece?, cuando todo está resuelto, Lan y las chicas te esperan con un pavo al horno, en el auto no atrapas ninguna luz roja, todo va dulce como una bola de billar. Y lo que había a mi lado era como yo mismo sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar, porque al fin y al cabo alguna vez tenía

---

an unconscious flight from pain and want. It is an expression of the eternal struggle against suffering and repression." Marcuse, *op. cit.*, p. 27.

[40] ELVIRA ORPHÉE, sobre "Julio Cortázar: *Las armas secretas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1959), en *Sur*, Nº 265 (julio y agosto, 1960), p. 53.

que dejar que el pobre Hal se quitara las ganas en el piano, en ese mismo instante me caería de cabeza en mí mismo... (pp. 175-76).

Johnny sentía que saliendo del ascensor temporal por el que subía mediante el saxo, caería en la realidad que confía en la razón, en la certidumbre de que todo es como parece ser. Johnny se indigna ante la seguridad de los hombres que aseveran saber lo que son y lo que hacen –como los doctores del Camarillo donde había estado internado (p. 141)–; se rebela contra los científicos que creen comprender todo cuando él, apenas hombre, percibe los agujeros que impregnan lo que se denomina realidad. Johnny no captó, o no quiso aceptar, que esa seguridad era un mecanismo de defensa contra la desintegración de la sociedad y el retorno del individuo al estado primario de la gratificación inmediata de los instintos.

Johnny tampoco apresó el sentido del poder comunicativo de la palabra. El verbo expresa el proceso cognoscitivo racional que se adopta como regulador y árbitro supremo en la determinación de la realidad que se percibe. El hombre no conoce los objetos, sólo su nomenclatura, su representación simbólica. Johnny se subleva contra la supremacía lingüística porque, al igual que el loco Wölfli, es incapaz de hablar sobre lo que siente, adhiriéndose así al pesimismo de Lichtenberg: "tan imposible es hablar de eso como de tocar en el violín, como si fueran notas, las manchas de tinta que hay sobre mi mesa..."[41] Por eso Johnny jamás se atuvo a un estilo fijo, a una corriente determinada. Por eso improvisaba y mostraba en *Amorous* su búsqueda "de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado". (p. 148). Su modo de perseguir se muestra en esa música, "en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en la recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme", (p. 149).

[41] *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 51.

La búsqueda de Johnny se debe a una intuición de que hay "algo" más de lo que se puede percibir superficialmente. El es fiel a su intuición, pero no es más que un "chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da la cara contra las paredes, y no se convence y vuelve a empezar". (p. 154). No quiere aceptar los límites que el ser hombre le impone. Su deseo era precisamente trasgredir la realidad humana y los límites que le fueron impuestos. Su pecado, el intento de abandonar su "humanidad", fue castigado con la muerte de su hija Bee. Mientras él quería abandonar el tiempo para ser en una dimensión atemporal, la muerte le recuerda que está circunscrito a lo humano, al dolor y a la finitud de todos los actos. "El hecho brutal de la muerte niega de una vez para siempre la realidad de una existencia no-represiva. La muerte es la negación final del tiempo, pero 'el regocijo desea eternidad'. Lo atemporal es el ideal del placer (el placer ideal)." [42] La muerte de Bee fue para Johnny su mayor acusación contra el mundo civilizado y sus representantes, Bruno, Art, su amiga Tica, *et al.* La muerte a destiempo de Bee "evoca el doloroso, conocimiento que eso no era necesario, que podría ser de otra manera". [43] Este hecho le mostró a Johnny su impotencia, la certidumbre de que jamás alcanzaría la libertad que su intuición le dejaba entrever porque jamás lograría conquistar el tiempo. La muerte le confirmó la finitud de los hombres, la existencia de un tiempo que fluye sólo en una dirección; le confirmó, por ende, que los que lo rodeaban poseían la verdad sobre la realidad empírica. Y sin embargo, aún se rebelaba contra ello. Por eso su oración fúnebre por la pequeña Bee fue el insulto a todos los representantes de esa verdad, de la civilización que acataba el tiempo del Trust Joyero Relojero.

A través de la narración se nota la actitud ambivalente de Bruno ante su propia vida. Al estar cerca de Johnny se

[42] "The brute fact of death denies once and for all the reality of a non-repressive existence. For death is the final negativity of time, but 'joy wants eternity'. Timelessness is the ideal of pleasure." Marcuse, *op. cit.*, p. 211.

[43] "Arouses the painful awareness that it was unnecessary, that it could be otherwise." *Ibid.*, p. 215.

siente imbuido de una fuerza que lo empequeñece. Comprende que es un parásito al lado del creador, (p. 130) pero ante la creación instintiva de Johnny opondrá su propia capacidad analítica para justificar su vida y defenderse de las acusaciones que él mismo se hace: "los creadores, desde el inventor de la música hasta Johnny pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando". (p. 167). Pero esa misma posibilidad de intelectualizar proviene de la imaginación creadora del artista, de aquél que es capaz de integrar todos los tiempos en un flujo único, atemporal y a-racional. Esa intuición es la que se manifiesta en la música de Johnny. La visión científica de la realidad sólo alcanza a cubrir la superficie, a analizar la música, a considerar que no todo anda mal mientras haya una lata de Nescafé (p. 100) y a describir el pan por su forma. Johnny no cabe dentro de ese marco. Su obra precisamente trasciende las determinaciones lógicas; ha ido por un camino que no es el "razonable". Lo que Johnny quiere es subir por un ascensor-saxo. Si no lo logra es por sus limitaciones humanas y porque a éstas se suman las supra-reales, las urnas, que le vedan el paso. Entonces concede sobre las imperfecciones del libro de Bruno: "Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras... ya ves que no se te puede pedir milagros, Bruno." (p. 171).[44]

En "Julio Cortázar, novelista", Antonio Skármeta postula que Johnny "no sólo es impotente para expresar lo que desea, sino que no sabe lo que desea y además carece de los medios intelectuales, como el pensar lógico conceptual, para llegar a plantearse a sí mismo el problema de su ser".[45] Pero lo que Johnny desea es llegar por otras vías, porque, además de

[44] "¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano." *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 208.

[45] Antonio Skármeta Vranicic, "Julio Cortázar, novelista". Tesis de M. A. presentada a la Universidad de Columbia, Nueva York (1967), p. 10.

no poseer la capacidad intelectual para llegar al misterio de su ser, el intelecto tampoco posee los instrumentos para descubrir la respuesta al problema. Johnny no quiere usar el "sucio idioma" (p. 173) —desea llegar con *su* verbo, con *su* saxo, dejando de lado todo lo consagrado por la sociedad, la familia y el Dios establecido.[46] Johnny explora por el sendero estético: "Tras la forma estética yace la armonía reprimida de la sensualidad y la razón — la eterna protesta contra la organización de la vida por la lógica de la dominación, la crítica del principio de producción."[47] El confiaba que por la vía estética llegaría a reconciliarse con el *todo,* a reintegrar su yo al universo en un estado de placidez, en un nirvana. Por ese camino Johnny alcanzó a entreabrir la puerta del tiempo, pero, siendo sólo un hombre tuvo que detenerse. Y cada respiro fue una derrota y simultáneamente el indicio de un nuevo comienzo, porque a Johnny Carter no le estaba permitido cesar en su ansia, porque ya no podía detenerse ante las trampas que le oponía el Dios omnipotente, "ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una rutina, ese..." (p. 178). Johnny era un perseguidor y sentía que "no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta..." (p. 177). Sólo le quedaba desfondarla con su saxo, tratar de hallar la clave musical que abriera la puerta hacia un tiempo sin secuencia.

Johnny fracasó. Jamás logró entrar porque olvidó que su ser era "hombre", que no podía ser fiel hasta la muerte, que no sobreviviría sin una máscara. El perseguidor intentó salir fuera del tiempo para conocer el sentido de su ser, para integrarse con el yo primario, el *todo,* en el estrato mítico de la realidad. Pero esa búsqueda implica la salida de las coordenadas tempo-espaciales humanas hacia un encuentro con la muerte. Este es el estado del placer absoluto, la convergencia de las dos fuerzas que se disputan el yo, *eros* y *thanatos,*

[46] La búsqueda de un nuevo acceso por vías no-verbales ya ha sido vista en "El ídolo de las Cícladas".

[47] "Behind the aesthetic form lies the repressed harmony of sensuousness and reason —the eternal protest against the organization of life by the logic of domination, the critique of the performance principle." Marcuse, *op. cit.*, p. 130.

en el estado sublime del nirvana, allí donde el hombre deja de serlo. En los momentos finales de su vida, Johnny posiblemente comprendió ese estrato no-humano y tratando de reconciliarse con el hombre quiso morir como tal: "Las últimas palabras de Johnny habían sido algo así como: 'Oh, hazme una máscara.' " (p. 182).

2. *Medrano y Persio*

Los premios[48] está narrada por un narrador omnisciente en una estructura lineal. A pesar de su aparente simplicidad argumental, esta obra nos confronta con varios problemas analíticos. Por lo tanto, consideramos de gran importancia recordar, siquiera brevemente, los hechos narrados que luego serán aclarados en varias etapas concéntricas.

Una lotería nacional, que cuenta con el aval del Estado, ha premiado a un grupo de personas con un viaje por mar. Los premiados son citados en la confitería céntrica *London*, desde la cual son llevados a un barco cuyo nombre y derrotero desconocen. Estos aspectos misteriosos aumentan cuando, ya a bordo del *Malcolm*, se restringe a los pasajeros a una zona determinada. La versión oficial establece que no pueden pasar a la popa debido a una epidemia de tifus. Esta prohibición causa una escisión en el pasaje entre aquellos que aceptan la explicación ofrecida y sin más se solazan en el proyecto del viaje, y aquellos que ven tras la prohibición una estafa de carácter desconocido. Estos últimos se pronuncian a favor de la acción para obtener el acceso a la zona vedada. Esta división corresponde, respectivamente, a las clases media y popular por un lado, y al núcleo intelectual por el otro —a una actitud de aceptación ante lo dado, y a un deseo de clarificar todo aquello que obstaculiza la comprensión del misterio. A partir del momento de la prohibición, un grupo de intelectuales trata de solucionar el enigma. El misterio les ofrece a López, Raúl y Claudia la posibilidad de combatir el tedio mediante un juego cuya regla fundamental es saltar el obstácu-

[48] Todas mis citas corresponden a la octava edición, publicada por la Editorial Sudamericana en 1968.

lo que se les antepone (quizá un juego precursor de la rayuela). Medrano, aunque participa en el juego por pertenecer a ese núcleo, está sujeto a otras motivaciones. Habiendo reconocido la vacuidad del orden burgués que rige su vida, trata de hallarle sentido a su existencia mediante la acción contra los que han clausurado la popa. Su amistad, que deviene en amor por Claudia lo impulsará en esa dirección.

Los otros grupos, opuestos a toda rebeldía que pudiera escamotearles el viaje, combaten la calma con la sana preparación de una velada. Durante el programa, Jorge, el hijo de Claudia, se desmaya. Se sella entonces la determinación de un número de pasajeros de llegar a la popa. El propósito aparente es traer al médico y pedir ayuda a Buenos Aires. En este momento de acción física, el Pelusa, miembro de la clase popular, se une a Medrano, López y Raúl. Guiados por diversas razones, avanzan hacia la cabina del telegrafista. Medrano es el único que la alcanza y logra ver la popa. Luego de mandar su pedido de auxilio, es baleado por el telegrafista. Su muerte acaba con la rebelión y con el viaje. Su cuerpo y las armas utilizadas en la acción desaparecen. Los demás pasajeros son devueltos a la capital y allí son forzados a aceptar una versión falsa de los hechos. Algunos de los que habían estado con Medrano, o que habían comenzado a conocerlo, se niegan a firmar el documento oficial. Sólo dos pasajeros, Medrano y el Pelusa, actuaron a bordo del *Malcolm* según motivaciones auténticas. Uno está muerto; el otro, debido a sus limitaciones intelectuales, está incapacitado para comprender el sentido de su propia acción. El resto del pasaje se reintegra a la cotidianeidad bonaerense sin mayor necesidad de ajustes.

Estos hechos transcurren en lo que podríamos denominar "el mundo de la acción". Este mundo está sujeto a una visión más amplia en las nueve meditaciones del pasajero Persio que aparecen insertadas en la narración. Esto indica que el narrador omnisciente presenta dos perspectivas de los hechos: la detallada, desde el centro de la acción; la universal, total, a través de la contemplación estética, filosófica, de Persio. Persio se abstrae de su circunstancia física. Al eliminar las limitaciones empíricas del tiempo y el espacio, él logra extrapolarse para contemplar al *Malcolm* en su totalidad. Además, debido a su conocimiento poético —que discutiremos

más adelante— él puede captar elementos que escapan a la capacidad racional y a la aprehensión sensorial.

Retrocedamos ahora para observar la composición del pasaje.[49] Según su posición social e intelectual, los pasajeros se agruparon en tres sectores: a) la burguesía, con don Galo Porriño —español, rico, paralítico— que viaja con su chofer; el doctor Restelli, profesor de escuela secundaria; el matrimonio Trejo con sus hijos Felipe y Beba, muy clase media, que no se acomodan a ningún grupo; y la pareja del socialista folletinesco Lucio y su novia Nora, católica superficial; b) la clase baja, presente con Atilio Presunti —el Pelusa—, su novia Nora y sus madres, doña Rosita y doña Pepa, respectivamente; c) los intelectuales del grupo, pertenecientes a la "alta burguesía", Gabriel Medrano, dentista; Claudia Freire —separada del neurólogo León Lewbaum— que viaja con su hijo Jorge; Carlos López, profesor del mismo colegio donde enseña el doctor Restelli pero que escapa al encasillamiento burocrático; Paula Lavalle y Raúl Costa, compañeros de cabina sin ser pareja. Fuera de toda clasificación se halla Persio, el poeta-astrólogo-visionario.

El azar de la lotería reunió a este grupo dispar en la confitería *London,* integrándolos allí en un cuerpo único que

[49] Las consideraciones de Michel Butor justifican la necesidad de ofrecer estos detalles: "El surgimiento del individuo es uno de los temas principales de la novela clásica, pero es imposible describirlo sin describir al mismo tiempo la arquitectura del grupo social o, más exactamente, sin transformar el cuadro que este grupo social tiene de su propia organización, que tarde o temprano transforma la arquitectura en sí. La novela es la expresión de una sociedad en mutación; en poco tiempo se transforma en la expresión de una sociedad que está consciente del cambio."

"The rise of the individual is one of the main themes of the classical novel, but it is impossible to describe this without at the same time describing the architecture of a social group, or more exactly without transforming the picture that this social group has of its own organization, which sooner or later transforms the structure itself. The novel is the expression of a changing society; it soon becomes the expression of a society that is conscious of change."

Michel Butor, "Thoughts on the Novel: The Individual and the Group", de *Encounter*, XX, 6 (June, 1963) en *Perspectives on Fiction*, editado por James L. Calderwood and Harold E. Toliver, New York: Oxford University Press, 1968, pp. 175-76.

participaría en un viaje a bordo de un barco desconocido y con rumbo aún ignorado. Cada uno de los pasajeros se embarcará en el *Malcolm* trayendo consigo diversas motivaciones que fijarán su actuación a bordo. Sin embargo, y debido a que éste es un mundo en pleno desarrollo, algunos evolucionarán más allá de sus actitudes iniciales.

Durante la primera noche a bordo, en el aislamiento de las cabinas, se manifestarán las personalidades y deseos del pasaje. Paula y Raúl son seres hedónicos. Su vida se centra en la búsqueda y la adquisición del placer. Todas sus actividades están subordinadas a ese fin. Con su conducta amoral han negado la fuerte moral burguesa que caracteriza a sus familias. A pesar de su rebeldía, ambos aprovechan –conscientemente– los beneficios materiales de su posición social. Una actitud análogamente amoral, de no compromiso con los sentimientos humanos, caracteriza a Medrano. Su vida porteña se regía bajo el signo de la frivolidad irresponsable, que él considera libertad, y que satisface su ansia de permanecer libre de todo compromiso con cualquier otro ser. Claudia viaja con su hijo Jorge. Su vida en la ciudad estaba marcada por la rutina. A bordo del *Malcolm,* quizá podría abandonar el tedio por un orden más satisfactorio. López sube al barco para escapar, siquiera por un tiempo, de sus compromisos de profesor. También para él el viaje ofrece una alternativa al tedio y a la desilusión.

Lucio y Nora, novios, se habían embarcado con la idea de consumar su amor. Pero, ya en el camarote, su encuentro fue obstaculizado por la moral católica de Nora y la burda obstinación de Lucio. Este choque acabó en "una mezcla de reproche y ternura, una sucia tristeza de palabras" (p. 83), y en la ulterior aceptación del sexo. Los Trejo, al igual que Galo Porriño y el doctor Restelli, se rigen por un orden establecido, por una fe que consideran lógica, aceptable, que todo lo explica. Su vida cabe en un sistema en el que no existe el absurdo y en el que todo está fijado por el criterio de la comodidad. Los Trejo "constituyen una familia establecida, sometida a estrictas disposiciones, y cuyo sentido se ha olvidado, que se transmiten por inercia. Incomunicados con las clases altas, a las que no conocen, y con las clases populares, a las que no quieren conocer. Admiran desde lejos, con escán-

dalo mezclado de envidia, la imagen deformada que les ofrecen los representantes de las primeras. Los encuentros con los últimos son más frecuentes de lo que quisieran. Para afirmarse, subrayan las diferencias".[50] Los miembros del elemento popular no se plantean problema alguno. Su motivación básica es la diversión, el viaje ameno.

Persio, cansado de su rutina como corrector de pruebas en la editorial Kraft, se embarca para descansar y para continuar sus juegos que lo conducirán a una aprehensión de lo cósmico.

De todo este elenco podemos determinar inmediatamente que los de las clases media y baja han emprendido el viaje con el solo fin de divertirse. La única excepción es Felipe que, según veremos más adelante, intentará definirse emocionalmente. El núcleo intelectual aborda el *Malcolm* para escapar al tedio.

En la mañana del primer día se publica la prohibición de pasar a la popa. Este edicto divide al pasaje: Los miembros de la clase media y el elemento popular aceptan los límites impuestos por la orden oficial; los intelectuales se pronuncian a favor de la acción para obtener la apertura de la popa. Esta división indica que la orden ha producido una decantación de las fuerzas que actuarán para resolver el misterio. Es importante subrayar que los que se manifestaron por la acción son los que emprendieron el viaje agobiados por el tedio de su vida cotidiana: Raúl y Paula estaban aburridos de su rebeldía y actos amorales; Claudia estaba consciente de que todo acto era parte de una rutina y que su hijo Jorge era una excusa para continuar un orden que carecía de sentido; López estaba cansado del orden escolar y de su labor didáctica; Medrano ya estaba cansado de pasar de una amante a otra sin mayores deseos ni metas de ninguna clase. Aunque todos ellos vivían en un orden cómodo y arreglado, su burguesía no satisfacía. Era precisamente esta falta de satisfacción —crítica implícita contra un sistema que niega el desarrollo vital en aras de una gratificación sensual— lo que daba origen al tedio que los llevaba a aceptar toda apertura de

50 Eugenio Guasta, "Los argentinos a través de una novela de Cortázar", *Criterio,* XXXIX (1966), p. 920.

escape. Ante un obstáculo, expresaban su espíritu lúdico. No había fines trascendentales en el juego. La meta radicaba en el juego mismo, en el *pasa*-tiempo que anulaba la conciencia del aburrimiento.[51] Tal la razón que los congregó en la cabina de Raúl para planear su reacción ante la imposición de límites. Nótese que esta acción conjunta es otro indicio de la incapacidad individual de reaccionar ante lo inesperado. Es también una manifestación de ese espíritu lúdico que, enmarcado por la mentalidad burguesa, exige el análisis y la elaboración de leyes previas a toda acción. Luego comienza un período de interacción entre los pasajeros durante el cual se influyen mutuamente. Esta interacción se manifiesta en la obra con la preocupación del narrador por mostrar lo que ocurre en todas las cabinas. Si trazáramos las líneas imaginarias que recorría cada uno de los pasajeros en búsqueda de alguna compañía apropiada, podríamos ver que el resultado respondería a una figura caótica. Esta figura perduró hasta que se conoció el edicto oficial. La prohibición generó nuevas trayectorias e intereses con lo que se crearon nuevas figuras. Cada uno de los dos sectores, el activo y el pasivo, coexistían, pero ya poseían diferentes visiones que los habían separado definitivamente. Cada uno de los pasajeros poseería, a su vez, su propia meta: Medrano comenzará a buscar la compañía de Claudia; Paula iniciará un *flirt* con López, mientras Raúl tratará de seducir a Felipe. En este período, caracterizado por un caos de motivaciones, los que se pronuncian por la acción *sienten* que deben hacer algo, pero aún no han concertado ningún curso. En lugar de la acción conjunta para averiguar el motivo de la prohibición, cada uno emprende la búsqueda de su propia satisfacción. Esta nueva

[51] "El juego es una actividad u ocupación voluntaria ejecutada dentro de límites de tiempo y espacio fijos según reglas aceptadas libremente pero que son absolutamente obligatorias, que tiene su meta en sí mismo y que es acompañado por un sentimiento de tensión, de regocijo y del conocimiento de que es 'diferente' de la 'vida ordinaria'."

"Play is a voluntary activity or occupation executed within certain fixed limits of time and place, according to rules freely accepted but absolutely binding, having its aim in itself and accompanied by a feeling of tension, joy and the consciousness that it is 'different' from 'ordinary life'." Johan Huizinga, *Homo Ludens, A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press, p. 28.

orientación estará matizada por motivaciones ajenas a las que habían traído a bordo. Aunque llegar a la popa será el modo primario de manifestar el deseo lúdico del grupo, para Medrano significará la ordenación mental de su propio caos moral —el arribo a su autenticidad—; para Raúl el modo de buscar a Felipe, adolescente, que también está buscando su definición vital. Mientras perdura el interés lúdico en la popa, no sobresale ninguna figura. Pero luego se suman a lo gratuito otras motivaciones que darán paso a la aparición de un héroe que concretará los deseos de acción y la dirigriá. El juego, en especial en el caso de Medrano, será superado por el compromiso moral con los hombres. Medrano, cuya menor culpa en su vida cotidiana había sido la frivolidad irresponsable, se jugará entero a causa del amor que siente por Claudia y Jorge. El desmayo de Jorge durante la velada preparada por los partidarios del ***statu quo,*** exigió un acto inmediato. Entonces surgió el héroe: Medrano. Debido a su compromiso con Claudia y Jorge, López, Raúl y Paula parecen aceptarlo. Pero en ese momento surge otro héroe que hasta entonces se había deleitado con la gimnasia y la admiración de Beba. Al ver al chico en el suelo, el Pelusa comienza a actuar para salvarlo. El "se embarca en la aventura sin visión clara, pero decidido a jugarse entero, y lo hace por generoso, por inconsciente, por no ver más allá de lo que las cosas parecen ser, por puro pálpito". [52] Lo que importa es la acción que compromete a los hombres por razones humanas, por la compasión, porque en ese compromiso el hombre puede alcanzar el sentido de su existencia.

Jorge anuló todos los obstáculos mentales que impedían alcanzar la popa. Ya no se temía arruinar el viaje, ni se temía la prohibición oficial y las puertas de hierro. Toda duda sobre una posible acción se había desvanecido. En este avance, Medrano llegó a la cabina del telegrafista, mandó el mensaje a Buenos Aires y vio la popa. Fue entonces cuando las balas del telegrafista lo mataron. Su muerte acaeció luego de ver la popa y haber alcanzado su meta. Medrano murió como un hombre auténtico, un hombre que reconoce las motivaciones éticas que justifican su existencia, que ha hallado un sentido

[52] GUASTA, *op. cit.*, p. 921.

positivo a su vida al abandonar la irresponsabilidad y la falsa libertad que caracterizaron su vida en la ciudad. La acción que lo llevó a la muerte lo purificó de su mayor culpa: la frivolidad.

Con la muerte de Medrano acabó la rebelión —lo que subraya que él había sido el líder de la expedición—. Pero su muerte no fue en vano ya que alteró las vidas de los otros pasajeros. Aun los "pacifistas" tuvieron que alterar su comodidad cuando el viaje fue interrumpido. Los que participaron en la expedición se afianzaron con un acto nimio en el compromiso que exigía aceptar sólo la verdad: se negaron a aceptar la versión falsa de los hechos que proponía la policía. El Pelusa cambiaría emocionalmente hasta que fuera restituido a su barra.

Según este esquema del argumento, podemos determinar que para los que participaron en la expedición, la acción supone un abandono de la visión inauténtica de la realidad para alcanzar lo auténtico. Alcanzar la autenticidad es reconocer una jerarquía de valores, una ética, siquiera individual, que ordena la vida de los hombres según motivaciones que otorgan sentido a su existencia. Para Medrano y para el Pelusa, la acción significa, además, concretar físicamente un sentimiento de compromiso honesto con los hombres.

Como lo indicamos al comienzo, Persio ha sido testigo de esta dinámica. Al igual que Medrano, él también busca una vida más satisfactoria. También él siente el tedio de dieciséis años como corrector de pruebas. Para él, como para los otros intelectuales, el viaje será un modo de escapar al tedio, pero servirá, asimismo, para expandir su búsqueda del nivel mítico de la realidad. Mientras Medrano busca su yo auténtico en un plano personal, Persio parte con una aproximación metafísica desde la cual integra lo que ocurre al nivel de la acción a su visión mítica. El quiere hallar el símbolo mítico, el módulo, que le permitirá lograr la síntesis total de la realidad, con el cual abarcará el cosmos que percibe. Ese símbolo es la figura del barco que Persio proyecta estéticamente en la imagen del guitarrero de Picasso. En ese objeto, en la circunstancia-*Malcolm,* él obtendría la visión cósmica del universo; la visión de un orden universal que se opone al caos que

percibe en el estrato empírico de la realidad; comprendería más allá de la razón el sentido de la argentinidad y su manifestación práctica con el argentino Medrano-López-Raúl-Pelusa en sus avances hacia la autenticidad.

De este modo, aparecerán en *Los Premios* dos perseguidores: Medrano buscará la autenticidad y su definición vital desde un plano personal; Persio buscará esa misma meta desde un punto de vista filosófico, estético. Por razones de orden práctico, hemos de estudiar los dos planos de acción por separado.

A. *Medrano: El mundo de la acción*

En la presentación anterior de *Los premios,* intentamos delinear las etapas básicas de la acción que transcurren desde la formación del pasaje en el *London.* Establecimos que debido a la prohibición de pasar a la popa, un grupo se separa del resto del pasaje. Mientras este núcleo debatirá los pasos a seguir, los otros pasajeros continuarán plácidamente su amistad superficial de turistas. Pasamos ahora a una elaboración de los aspectos fundamentales al nivel de la acción, que comienza con la separación del pasaje en dos grupos luego de conocer la orden sobre la popa.

a) *El pasaje y sus motivaciones*

Las motivaciones de los pasajeros varían según su conformación socio-psicológica. El elemento popular y la clase media están dispuestos a disfrutar el viaje. Las posiciones de los otros pasajeros no son tan simples. Paula y Raúl eran seres hedónicos. Su proyecto esencial era la adquisición del placer. Ellos son "representantes de la alta burguesía tradicional de Buenos Aires, con características valorizadoras de orden casi exclusivamente estético: ambos existen como seres valiosos e individualizados porque son bellos, inteligentes, irónicos e implacablemente descubren su propia intimidad y la de los demás sin equivocarse nunca. Son rebeldes contra su clase, pero esta rebelión es también de un orden secundario y no impide a Paula ser mantenida por su familia, y a Raúl ganar

dinero haciendo casas para los repudiados burgueses".[53] Paula mira a López; Raúl ya se ha fijado en Felipe. Paula ha negado con su independencia la moral burquesa de seres como su hermano, "tan abogado él, tan doctor Cronin, tan corbata con pintas rojas. 'Infeliz, pobre infeliz que no sabrá nunca lo que es caer de veras, tirarse en la mitad de la vida como desde el trampolín más alto. El pobre con su horario de Tribunales, su jeta de hombre decente' "(p. 73). Sin embargo, su actitud ante los hombres continúa en términos análogos a los de su familia. Los objetos pueden ser adquiridos; sólo varía el modo del placer y el medio de conseguirlo. A Raúl le resulta insípida su propia conducta aun cuando ya está matizada por el deseo homosexual que ha fijado en Felipe, "la estatua perfecta [*i. e.* el objeto] de donde brota el balbuceo estúpido" (p. 76).[54]

Los amoríos de Paula también habían entrado en un proceso cíclico que acababa con el inevitable regreso a Raúl que invariablemente la aceptaba. Su amistad se basaba en la necesidad de reencontrarse, de aliviar las heridas, luego de cada amorío frustrado. Aun su rebelión contra la rutina acabó transformándose en otra rutina sin mayores variantes. Sus aventuras, encuentros y reconciliaciones eran repeticiones análogas, si no idénticas, de un proceso único. Buscando ser "yo" sólo habían hallado una nueva máscara; descontentos con sus vidas burguesas, se habían sumido en un hedonismo que ya también aburría.

Paula y Raúl revelan nuevamente su fibra burguesa al desear una explicación lógica para la prohibición. Ellos no creen en la excusa del tifus, pero, como dice Paula, "si no creemos en eso es todavía peor, porque entonces no se entiende nada" (p. 163).[55] Raúl espera hallar algo en la popa porque "la cosa es mucho peor si en la popa no pasa nada.

[53] GLADYS S. ONEGA, *"Los premios", Boletín de literaturas hispánicas*, Nº 6 (1966), p. 39.

[54] La decadencia, la hipocresía y el materialismo vacío de las clases altas también fue sometido a una crítica sutil en "Los buenos servicios", *Las armas secretas*, pp. 37-76.

[55] Bruno: "Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes [¿excusas?] a manera de flotadores." "El perseguidor", *Las armas secretas*, p. 121.

Pongo toda mi esperanza en encontrar una compañía de liliputienses, un cargamento de quesos Limburger o simplemente una cubierta invadida por las ratas" (p. 163). Ellos necesitan sentir que se mueven dentro de un sistema cuyas leyes se pueden predecir. Por eso consideramos que la rebeldía contra su clase es aparente, que sólo tiende a buscar otro orden más hedónico, que a su vez será fijo y conducirá al tedio, y así sucesivamente sin lograr calar allí donde importa hurgar el sentido de lo que los ata a lo que no tiene sentido.

Claudia viajaba con su hijo Jorge y con Persio sin ninguna meta prefijada. El crucero era una prolongación de la rutina, otro modo de pasar el tiempo sin plantearse problemas. Claudia era madre y utilizaba esa situación para sumergir su atención en Jorge. Persio también veía a Jorge como a un ser de maravilla porque con él podía explorar zonas imaginadas que el imperio de la razón sólo justifica en los niños y en los locos. Ante sus juegos, Claudia permanece como testigo de algo que se desarrolla a su lado pero fuera de su control.

López, profesor de escuela secundaria, no había aceptado la ordenación burocrática de su vida. Cansado de la rutina, subió al *Malcolm* con el propósito de alterar los movimientos cotidianos que lo aburrían. La aparición de Paula resolvió su búsqueda.

Felipe es el único miembro de la familia Trejo y de la clase media que escapa a la aceptación de los límites impuestos sobre la popa. Pero aun así sufre de adolescencia y carece de aplomo en sus relaciones humanas. Paula diagnosticó su estado correctamente: "No tiene la menor firmeza, ataca porque está muerto de miedo, y a la vez está ansioso, siente el amor como algo que vuela sobre él, es un hombre y una mujer y los dos juntos, y mucho más que eso. No hay la menor fijación en él, sabe que ha llegado la hora pero no sabe de qué." (p. 33) El resultado es la ansiedad, la incertidumbre y el deambular sin rumbo fijo.

Medrano también ha sucumbido al tedio: dentista; amantes, encuentros de rutina invariable. El azar le ha dado la excusa para abandonar a su amante Bettina.

Vemos así que los miembros del "núcleo intelectual" abordaron el *Malcolm* por motivaciones que poseían un de-

nominador común: el tedio. Cada uno de ellos percibió que su rutina seguía un curso inauténtico basado en leyes ajenas a sus propios sentimientos y deseos pero que los recompensaba con un orden plácido que gratificaba sus necesidades inmediatas y eliminaba momentos que hubieran podido llevar a un *Amorous* inalcanzable. Pero es precisamente el tedio de ese orden que los llevó a enfrentarse con su propio ser, a indagar el sentido de su vida. Al tomar conciencia de su estado, los intelectuales iniciaron un período de interpretación caracterizado por la búsqueda desesperada de alguien que justificara su vida con el amor o con la amistad. En esa búsqueda, sus movimientos formaron una figura de carácter caótico que se solidificaría cuando cada uno obtuviera el objeto de su deseo y su búsqueda.

b) *El juego de figuras*

La reacción de los intelectuales ante la prohibición de llegar a la popa fue una reunión en la cabina de Raúl Costa. En los primeros debates predominó el tono aventurero. Clausurar la popa era imponerles una valla. Ante toda valla, el deportista reconoce *una* opción: saltarla. Se inicia así la práctica del espíritu lúdico. Raúl aclara este fin al hablar con Felipe:

"—¿Pero qué buscamos? —preguntó Felipe, desconcertado.

—Qué sé yo —dijo Raúl—. Llegar a la popa, por ejemplo.

—Debe ser igual que esto, más o menos.

—Tal vez. Pero como no se puede ir, eso la cambia mucho.

—¿Usted cree? —dijo Felipe—. Seguro que es por algún desperfecto. Esta tarde abrirán las puertas.

—Entonces sí será igual que la proa." (p. 135)

Esa es la única razón que mueve a Raúl y a López, y que Paula utiliza para incitarlos aún más. La prohibición solamente los estimula para jugar. Sólo cuando se establezcan verdaderos puentes entre varios pasajeros, la popa se revestirá de un sentido más profundo que justificará sus existencias.

Raúl es un homosexual que utiliza la preocupación de llegar a la popa para iniciar la seducción de Felipe. En uno de los primeros intentos de clarificación del misterio, van juntos

hasta la puerta que conducía a la popa. Esta excursión acaba con la interposición del marinero Orf que los obliga a retroceder. Pero lo que fue fracaso de una meta, contribuyó a afianzar una amistad aparente entre Raúl y Felipe. Felipe buscaría afianzarse como macho en una serie de asociaciones superficiales: la charla acompañada por el alcohol y el tabaco fuerte; una pipa de Raúl. El deseo de Raúl se aclararía con la aproximación física. A pesar del fracaso inicial, Raúl no abandonaría su único proyecto a bordo del *Malcolm* y participaría en la gran expedición a la popa porque sabía que allí encontraría a Felipe con Orf. El aprendizaje de Felipe es funesto: al escapar del intento de Raúl, recae en la superficialidad del marinero que lo viola.

Paula inicia otro *flirt* de su numerosa serie con López, sin que éste se oponga. Pero mientras que para Paula todo queda al nivel lúdico, López comienza a enamorarse. Ante ella se siente cansado de su vida pasada, de las palabras inútiles que ya fueron balbucidas con otras mujeres y que no lo habían rescatado del tedio rutinario. López se enfrenta entonces a su ser: "Honestamente procuraba interrogarse: ¿no estaba satisfecho de su vida, no le bastaba su trabajo, su casa, ... sus amigas del momento o del semestre " (p. 279). Pero, al igual que Medrano en otro momento, él se resiste a aceptar una respuesta afirmativa: "con este sol y este viajecito, hay que ser idiota para atormentarse así" (p. 279). Pero sin embargo se atormenta, busca la acción porque en sus continuos fracasos reconoce que "todo esto es de una ridiculez completa". (p. 293) El trataba de interponerse entre Paula y Raúl para capturarla cuando ellos "se entrecruzaban como una malla, se reconocían continuamente en las alusiones, los recuerdos de episodios vividos en común, mientras él estaba afuera, asistiendo tristemente –y a la vez se podía ser feliz, tan feliz mirando la nariz de Paula, oyendo la risa de Paula— a esa alianza sellada por un tiempo y un espacio que eran como cortarse un dedo y mezclar la sangre y ser uno solo para siempre jamás..." (p. 300) López quería poseerla totalmente, compenetrarse con su cuerpo, sus tiempos y espacios; seguir siendo él y a la vez ser Raúl para conocerla aún más; quería "que ese aire de tiempo que los envolvía ahora no fuese la burbuja irrisoria rodeada de nada, de un ayer donde Paula era

de otro mundo, de un mañana donde la vida en común no tendría fuerzas para atraerla por entero contra él, hacerla de verdad y para siempre suya" (p. 302). Aunque se resistía a confesarlo, porque admitirlo era negar la comodidad de su pasado, estaba enamorado de Paula. López prefería reducir su sentimiento al deseo sexual aunque sabía que su anhelo de posesión apuntaba a otros niveles. Al reconocer que está enamorado, la popa asumirá también para él un sentido más profundo que el otorgado por el espíritu lúdico. Llegar a la popa será concretar el mero sentido de su existencia en términos de compromiso con otros seres humanos, y en especial con Paula.

A Medrano le gustaba su vida tranquila, el no estar comprometido con nadie, el vagar de una aventura a otra. El encuentro con Claudia inició un período de reevaluación de su vida. Este encuentro lo puso en contacto con Persio que buscaba una figura que le permitiera alcanzar una visión simultánea y totalizadora de los infinitos aspectos de la realidad. Aunque escéptico ante tal proyecto, Medrano cayó bajo la influencia de esa magia —lo que implica que él también necesitaba un visión cohesionadora de la realidad—. "Todo se mezclaba tan fácilmente; quizá también fuera posible extraer un dibujo significativo de esos encuentros y esos recuerdos donde ahora entraba Bettina que lo miraba entre sorprendida y agraviada, como si el acto de encender la luz del cuarto de baño fuese una ofensa imperdonable." (p. 95) Esta toma de conciencia indicó el comienzo de la lucha entre dos fuerzas que tratarían de poseerlo: la razón, que optaba por la continuidad de su vida aventurera e inauténtica, y otra fuerza aún indefinible que le exigía cuestionar su egoísmo. Cada encuentro con Claudia lo alejaría más y más de esos recuerdos con sabor a Bettina.

Claudia también iba hacia él. El mayor placer que le otorgaba la presencia de Medrano era "una forma del orden de la normalidad", (p. 209) el deseo de "quedarse del lado de la simple vida, demasiado asombrosa en sí misma". (p. 209). Bajo la influencia de un amor latente, Medrano comenzaba a acercarse al deseo de un orden estable que ya no estuviera marcado por la frivolidad, "una felicidad que dañe lo menos posible a los demás, lo que ya es difícil, en la que no me

sienta vendido ni comprado y pueda conservar mi libertad". (p. 211). A pesar de lo egocéntrico de esta aserción, ya indicaba un paso avanzado en su búsqueda ontológica. Aunque el rasgo predominante es el no-comprometerse con nadie, Medrano ya estaba consciente de la existencia de otros seres y de su relación con ellos. Su modo de vida era el de un presente continuo sin futuro, o con un futuro hueco porque, como lo afirmaba Claudia, "el único futuro que puede enriquecer el presente es el que nace de un presente bien mirado cara a cara" (p. 213). Medrano aceptó el desafío. Hablándole de Bettina, avanzó otro paso hacia su verdadero yo. A partir de esta confesión —su primer acto de confianza y compromiso con otro ser— la popa comenzó a asumir un nuevo sentido para él.

Las palabras que se cruzaban entre Medrano y Claudia iban perdiendo su vacuidad porque ya pertenecían a un nivel diferente donde "se volvían objetos cargados de afecto o de censura, de ponderación o de reproche" (p. 231). La amistad había partido desde una base auténtica, verdadera: el reconocimiento de que sus vidas habían sido triviales. Por eso, cuando Persio consideraba que en el pasaje no había nadie insólito, que allí no había grandeza, que el color predominante era el gris, Medrano pudo replicar que lo insólito no se daba en grandes proporciones en las instancias de la vida. Y agregó luego: "hoy mismo han ocurrido algunas pequeñas cosas que, sin embargo, pueden repercutir hasta quién sabe dónde. No se fíe de los gestos trágicos, de los grandes pronunciamientos; todo eso es literatura, se lo repito". (p. 233). Porque la instancia-barco era una instancia cualquiera, los pasajeros estaban de un lado y la popa del otro; porque no había héroes que pudieran arrostrar el ridículo, los hombres permanecían sumidos en su pequeñez (p. 234). La visión de Persio, a la que volveremos en detalle más adelante, abandona lo nimio del hombre, y se centra en lo cósmico, en lo universal. Medrano se sabe humano y sujeto a transformaciones que aún no comprende pero que siente trascendentes. Medrano está circunscrito a un yo que se rebela contra él, que se manifiesta a través de "esa leve molestia en la boca del estámago, esa incomodidad que horas atrás se había llamado Bettina pero que ya no era Bettina, ni Claudia, ni el fracaso de la expedición, aunque era un poco eso junto y algo más, algo que

resultaba imposible aprehender y que estaba ahí, demasiado cerca y dentro para dejarse reconocer y atrapar". (pp. 234-35). Medrano perseguía. Ya estaba cerca de *su* popa cuando había comenzado a amar a Claudia y a comprometerse con los hombres en una exploración de lo desconocido. Es precisamente el compromiso con otros seres humanos en términos que oscilan de la camaradería superficial hasta el amor, que lo distinguen del Persio aislado en las especulaciones cósmicas que le impiden valorar todo acto humano en una escala humana.

Medrano ha avanzado hacia un sentimiento comunitario y es precisamente esa consideración por el prójimo la que le impide llegar a la popa por el único medio posible: la violencia. Aunque no les quisiera malograr el viaje a la clase popular y a la burguesía, le "fastidia perder el tiempo en averiguaciones inútiles, y también me parece que quedarnos así es malgastar los días. Hasta ahora hay que admitir que los partidarios del *statu quo* se lucen más que nosotros" (p. 261).

Debemos recordar que el mundo de Medrano es el de la acción y que sus manifestaciones estarán expresadas en actos que luego darán paso a una verbalización de este proceso. Sus sensaciones aún son vagas, indeterminadas, "pero siento como si pensarlo fuera la mejor manera de perder el rastro" (p. 273). El *sospecha* —no sabe— la relación entre todos los elementos del barco que se debe a "que no hay ninguna relación porque todo es una y la misma cosa" (p. 273). Medrano ya está encaminado por una vía que prescinde de la razón. Se aproxima así a la visión de Persio de un cuerpo único que había comenzado a cristalizarse en el *London*.

Frente a Claudia, Medrano percibía "un deslumbramiento secreto, un grito de encuentro, una turbia seguridad. Como si después viniera algo terrible y hermoso a la vez, algo definitivo, un enorme salto o una decisión irrevocable. Entre ese caos que era sin embargo como una música, y el gusto cotidiano de su cigarrillo, había ya una ruptura incalculable. Medrano midió esa ruptura como si fuera la distancia pavorosa que le quedaba todavía por franquear" (p. 307). Esa distancia era lo que lo llevaba a la popa y al descubrimiento de su autenticidad. En la conjunción de ambos encuentros estaría la expresión que definiría su amor por Claudia. La verdad le llegó al ver la preocupación de Claudia por un malestar

de su hijo. Reconoce entonces, "que la mayor de sus culpas podía haber sido una libertad fundada en una falsa higiene de vida, un deseo egoísta de disponer de sí mismo en cada instante de un día reiteradamente único, sin lastres de ayer y de mañana. Visto con esa óptica, todo lo que llevaba andado se le aparecía de pronto como un fracaso absoluto" (p. 322). Ante esta consideración, Medrano se enfrenta a la necesidad de revaluar su vida en términos de éxito-fracaso. Pero, tal evaluación se basa en consideraciones racionales que no abarcan las otras manifestaciones —el sentimiento en el estómago, el sueño— que apuntan a un nuevo modo de vida. El ya anhela un orden. Al desearlo, se impone el recuerdo de su amante y su casa: "bruscamente fue la calle Avellaneda" (p. 323). Medrano se sume en una aparente pesadilla en la que Bettina se revela como un ser monstruoso: su verdad. "Estaba viendo el otro lado de las cosas, se estaba viendo por primera vez como era, la cara de Bettina le ofrecía un espejo chorreante de lágrimas, una boca convulsa que había sido la frivolidad, una mirada sin fondo que había sido el capricho posándose en las cosas de la vida. Todo esto no lo sabía porque el horror anulaba todo saber, era la materia misma de la penetración en un otro lado antes inconcebible" (p. 326). Ese otro lado donde se manifestaban los hombres sin máscara le permitió reconocer su pecado. No había soñado con Bettina sino consigo mismo. Al despertar supo que estaba rodeado por la falsedad, que en ese otro lado inconcebible se armaba el *puzzle* de su vida. De los hilos que le quedaban del sueño, entendió que había visto "la verdadera cara de la frivolidad" (p. 326). Pero la razón restaura su dominio sobre la vigilia y entonces la verdad que entrevió es clasificada como un sueño horrendo que se diluye mientras fuma. La lógica se establece como un medio que anula las posibilidades del hombre de manifestarse en su autenticidad total. Su visión le reveló que hasta ese momento había vivido según leyes inauténticas. Durante el tiempo que duró lo que consideró una pesadilla, había permanecido suspenso en una encrucijada que le ofrecía dos caminos: el auténtico y el inauténtico. Al retornar al mundo cobijado por la razón, se reintegró al vacío. [56]

[56] Recordemos la ambivalencia de Bruno frente a Johnny Carter

Habiendo pasado de una actitud de libertad egocéntrica al reconocimiento de que su libertad no era sino frivolidad, a la aceptación de que deseaba un orden en el que estuvieran Claudia y Jorge, Medrano está listo para avanzar hacia la concreción de su búsqueda ontológica. Esa noche, durante la velada preparada por los miembros del *statu quo,* Medrano recibiría el último impulso que lo proyectaría hacia la popa.

c) *El surgimiento del héroe*

Mientras los intelectuales urdían diversos proyectos para alterar el orden del barco, los otros pasajeros utilizaron su sana alegría en la preparación de una velada. Durante la fiesta, al comenzar a recitar una poesía, Jorge se desmayó.

Jorge funcionó como el gatillo que propulsó a la acción a los que ya estaban predispuestos a ella. Pero, subrayemos, el chico fue sólo el gatillo. Medrano, Raúl y López ya poseían otras razones para actuar. Medrano sabe que todo paso trasciende la causa final de su movilización, que todo acto tiene múltiples causas, que Raúl no tratará de pasar a la popa por la popa misma, sino porque sospecha que allí hallará a Felipe con el marinero Orf; que López actuará porque tiene que hacer algo para disipar sus pensamientos; que él mismo actuará por Jorge pero también porque ya no puede cejar en la búsqueda de un sentido auténtico a su vida. Sólo el Pelusa actuará exclusivamente por Jorge, sin poseer otro deseo que la salvación del enfermo.

Aunque Medrano encabeza el avance, al penetrar el mundo de la acción física se magnifica el Pelusa, aquel a quien "lo único que le gustaba era aplastar cucarachas en la cocina y da(r)le a la pelota en el patio" (p. 340). El se embarca en la acción porque *siente* que es lo correcto para salvar a Jorge (p. 378), porque él es un ser honesto que actúa porque un semejante necesita ayuda, y siendo éste su único incentivo. El epígrafe de la novela también indica que es el Pelusa el que apunta a la verdad: "la gente vulgar es en todos momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos

---

que puede ser reducida a un mecanismo análogo al experimentado por Medrano.

humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad". A partir de este momento toda escala de valores estará calibrada según las intenciones humanas basadas en el amor desinteresado por el prójimo. Se pierden las otras categorías sociales y surge la verdad: el valor de lo humano por ser humano.

El primer avance produce tres marineros prisioneros y la descalificación de López que, herido, se entrega al cuidado de Paula.

Esperando el amanecer, Medrano siente el deseo de organizar su vida en torno a un orden, "alcanzar de alguna manera el punto central desde donde cada elemento discordante pudiera llegar a ser visto como un rayo de la rueda" (p. 379), saber que sus actos tienen algún sentido, que estar allí, en una cabina cercana a la popa, lo redimirá del pecado de la frivolidad. Medrano llega al lado del transmisor, manda el mensaje y ve que la popa está enteramente vacía y que eso ya no importaba. "Lo que importaba era otra cosa, algo inapreciable que buscaba mostrarse y definirse en la sensación que lo exaltaba cada vez más". "No se sentía feliz, todo estaba más allá o al margen de cualquier sentimiento ordinario" (p. 382). Era el momento de la reconciliación consigo mismo, la llegada al punto central desde el cual podía observar todos los actos discordantes de su vida como elementos de una rueda. Dio, según Cortázar, "lo que los adeptos del budismo Zen llaman "*satori*", una especie de explosión hacia sí mismo", [57] que lo llevó a la "propia realización personal, humana".[58] Mientras esperaba en la cabina del telegrafista, recordaba y reordenaba su *puzzle*, sintetizaba su vida, y eso "dolía y lavaba" (p. 32). Las balas que lo mataron acabaron con la rebelión y completaron su purificación. Pero luego de ver la popa, de llegar a la reconciliación con lo absoluto, su muerte no era el escándalo occidental que considera a la muerte con un signo negativo, sino un paso a otro estrato existencial. [59]

La dualidad vida-muerte carecía de sentido para el que había llegado a la popa. La popa estaba vacía, pero llegar a

[57] Harss, *op. cit.*, p. 279.
[58] *Ibid.*, p. 267.
[59] Véase la exposición de Cortázar al respecto en *ibid.*, pp. 267-68.

ella, el proceso de alcanzarla, era un pasaje que iba de la inautenticidad a la vida auténtica. Sólo cuando Medrano la ve desde la cabina del telegrafista y se siente purificado, podemos comprender la magnitud de la acción. Mandar el mensaje y forzar al médico a ver a Jorge eran subproductos de la acción, aunque constituyeron –salvo para el Pelusa– el motivo aparente del avance. Llegar a la popa significó, en el plano personal de Medrano, haber alcanzado una definición vital de su ser a través del reconocimiento de su yo en términos auténticos, sin defensas ni excusas racionales, para entonces poder ordenar el caos de su realidad. Desprovisto de la coraza que ofrece el sistema racional, Medrano se plegó a una visión primordial de su ser; se vio desnudo a través de un acto que transparentaba el verdadero sentido de su vida: el compromiso con los hombres. Después de eso, ni siquiera la muerte tendría tanta importancia.

d) *El desenlace: alteraciones en los sobrevivientes*

La muerte de Medrano era incomprensible para los que lo acompañaron. Creyendo que sólo vivir tiene sentido, el fin de Medrano "aparece como una necesaria –y patética– inmolación, que se ofrece gratuitamente ante la ceguera de unos, la mezquindad de otros, y la comprensión de unos pocos. Su experiencia iluminativa refluye sobre algunos de los viajeros, que –tal aparece sugerido– han abandonado al 'hombre viejo' al encontrar dentro de sí nuevas posibilidades de realización".[60]

López y Raúl comprenden que después de todo su acto parece absurdo, pero que algo tiene que cambiar –siquiera la duración del viaje– *para que Medrano no haya muerto en vano*. Entonces, su fin debe consolar a los sobrevivientes otorgándoles una nueva visión de la realidad. Para Claudia, su muerte había sido el escamoteo de una nueva vida:

> Sentía ya que el tiempo sin él se desarrollaba en un camino interminable igual al tiempo de antes, al tiempo sin León, al tiempo de la calle Juan Bautista Alberdi, al

[60] SOLA, *op. cit.*, p. 80.

tiempo de Jorge que era un pretexto, la mentira materna por excelencia, la coartada para justificar el estancamiento, las novelas fáciles, la radio por la tarde, el cine por la noche, el teléfono a toda hora, los febreros en Miramar. Todo eso podría haber cesado si él no estuviese ahí con las pruebas del robo y el abandono, si no se hubiera hecho matar como un tonto para no llegar a vivir de verdad en ella y hacerla vivir con su propia vida (p. 394).

Claudia no alcanzó a asimilar el juego de Medrano, lo que le hubiera permitido enfrentarse al presente como él lo había hecho. Ella lo necesitaba vivo para que la sacara de su eterna fuga, de la rutina vacía, del dejarse ser sin oposición ni voluntad.

Según Antonio Skármeta, los intelectuales, "socialmente aparecen como enredados en una retórica del existir, en un no querer mirarse, en un evitar todo compromiso, incluso el que tienen con ellos mismos. Como clase dejan la sensación de estar en un '*a priori* vencidos', en un crónico escepticismo decadente".[61] Los otros reaccionaron violentamente contra la rebeldía auto-satisfaciéndose luego con el desayuno de costumbre.

Sólo era auténtica la cólera del Pelusa. El había participado en la toma de la popa porque había *sentido* que debía actuar así; que ante un ser humano que requiere ayuda, sólo es posible actuar sin elaborar ni temer posibles consecuencias. El Pelusa no comprendía las consecuencias de la muerte de Medrano, pero sí sentía el dolor sincero que causa la pérdida de seres queridos o admirados: "—Hijos de puta, cabrones —decía el Pelusa, sonándose—. Pero usté se da cuenta, señor. ¿Qué les había hecho él, dígame un poco? Si era por el pibe que fuimos, a la final lo único que queríamos era mandar el telegrama. Y ahora..." (p. 385). Y más adelante acusa: "¡Manga de atorrantes, meta hablar y hablar, y que sí y que no, y entre tanto el pibe se estaba muriendo, se estaba! ¿Qué hicieron, dígame un poco? ¿Se movieron ustedes? ¿Fueron a buscar al doctor, ustedes? ¡Fuimos nosotros, pa que lo sepan! ¡Nosotros,

61 SKÁRMETA, *op. cit.*, p. 46.

aquí el señor, y el señor que bien le rompieron la cara! Y el otro señor... sí, el otro..." (p. 398).

La noticia del retorno a Buenos Aires disipa el recuerdo de la muerte, devolviendo a cada uno —aun a Raúl y a López— a la mira egocéntrica habitual. La popa ya no importa. La expedición parece haber sido sólo un mal paso dado que ante la proximidad de la ciudad y la cotidianeidad burguesa es negativo y vacío. Tampoco importa la muerte de Medrano. La nueva aproximación a la realidad que sus compañeros pudieron haber derivado de su acto, ha sido descartada. Los únicos que se incomodan son aquellos imputados por la gallardía del Pelusa porque los rebeldes les escamotearon el viaje. La llegada del inspector de la Dirección de Fomento dictamina el fin del viaje, y, además, la aceptación de una versión falsa de los hechos, so pena de ser internados hasta que la acepten. El intento de López de fijar la verdadera razón del desenlace falla. "A la final —se queja el Pelusa— los viejos y los tiras se iban a salir con la suya, era una vergüenza, seguro que si estaba Medrano no se la llevaban de arriba" (p. 423). Pero sin Medrano, el héroe superior que había guiado a los demás, se apaga la rebelión, dejando sólo un vestigio en Paula, Raúl, López y Claudia que se niegan a aseverar la mentira y que acaba en el silencio de siempre.

El grupo se desintegra, cada uno se viste con el traje del Buenos Aires cotidiano y ajusta la corbata a su antigua circunstancia. Sólo el Pelusa parece cambiado. Emocionado, "se alejó apenado, quizá comprendiendo o sintiendo algo que no comprendía" (p. 425). Sólo Medrano había cambiado y para los demás apenas era un recuerdo.

El viaje a bordo del *Malcolm* hubiera debido ofrecer a los premiados un escape de su rutina pero sólo logró crear en algunos esa molestia que ya no se satisface con la comodidad de refrescos y amantes, que incomoda con la pregunta básica de qué es el hombre y cuál es el sentido de su existencia. A causa de una orden al parecer arbitraria, fueron lanzados en búsqueda de sus verdaderas motivaciones para tener la posibilidad de reordenar sus vidas. Sólo Medrano alcanzó esa solución porque él fue el único que abandonó totalmente el pasado marcado por la frivolidad irresponsable y se entregó sin reparos a la búsqueda de la autenticidad.

B. *Persio: el mundo de la contemplación estética*

La narración lineal del mundo de la acción está interrumpida por las nueve meditaciones de Persio. Estas están indicadas gráficamente por la impresión en bastardilla y una numeración de "A" a "I" que indicaremos en nuestras citas.

En una nota que se halla al final de la novela, Cortázar justifica su inclusión "Los soliloquios de Persio han perturbado a algunos amigos a quienes les gusta divertirse en línea recta. A su escándalo sólo puedo contestar que me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden que aparecen, como una especie de supervisión de lo que se iba urdiendo o desatando a bordo. Su lenguaje insinúa otra dimensión o, menos pedantescamente, apunta a otros blancos" (p. 427). Esta dimensión a la que alude Cortázar, es un estrato existencial ajeno a las determinaciones empíricas, estrato donde el tiempo y el espacio se rigen por una visión mítica de la realidad. Las meditaciones de Persio son instrumentos de búsqueda para penetrar ese nivel y poseer una perspectiva total del universo.

Debemos notar que su deseo y sus meditaciones son transmitidas por un narrador omnisciente —es por eso que no nos referimos a ellas con el acostumbrado término "soliloquios"—. La presencia de este narrador implica la existencia de un orden amplio en el que están incluidos los personajes. Al comunicar los pensamientos de Persio, el narrador simpatiza con su búsqueda y declara que el camino emprendido es válido. El compromiso del narrador con el proyecto de Persio no se limita al papel de testigo. Ante un equívoco del perseguidor, éste intervendrá para encaminarlo hacia otro rumbo, o para criticar —a veces con un tono cínico (C)— sus exploraciones.

Persio no participa con los intelectuales en el nivel de la acción; observa la realidad desde una perspectiva estética. Su aproximación implica el rechazo de la lógica como instrumento de dominio de la realidad. En su lugar él propone la noción del punto armónico donde confluyen la sensualidad y la razón,[62] los sentidos y el intelecto.[63] Al negar la supremacía de la lógica se elimina su capacidad para determinar verdades

[62] Véase Marcuse, *op. cit.*, p. 130.
[63] *Ibid.*, p. 174.

absolutas. La visión de Persio, al igual que la del poeta y del hombre primitivo, no acepta que los objetos están limitados a su "cosidad" empírica, sino que su mayor valor radica en su función como plataforma de lanzamiento de la subconciencia humana hacia otro estrato existencial. Al establecer un contacto poético con la realidad, lo que se denomina "racional" e "irracional" es reintegrado a su unicidad primaria. A través del conocimiento poético, Persio puede descubrir los secretos del universo que están vedados a aquellos que los buscan por medios científicos.

Al abordar el *Malcolm*, Persio espera aprovechar el viaje para concentrarse en la búsqueda de un módulo que sintetice la realidad y que le sirva para abarcar el cosmos *. Para Persio lo cósmico es el principio totalizador que explica las leyes del universo; es el centro, la síntesis que precede a toda separación de los elementos de la realidad. La definición de este principio es imposible porque definir y distinguir implica negar. Persio busca una figura porque sabe que sólo poseyendo el símbolo mítico podrá abarcar y unificar la realidad toda —siendo ése el fin de todo símbolo mítico—. Enfrascado en la búsqueda mítica, él tratará de permanecer indiferente o deslindado de los hechos que hemos visto en el nivel de la acción. Sin embargo, le será imposible disociarse totalmente del elemento humano. Por consiguiente, lo que él considera un proyecto único, variará según los movimientos del pasaje. Lo ocurrido entre los pasajeros lo sacará de lo cósmico para llevarlo a buscar el sentido de la argentinidad, para luego enfocar más detalladamente al *Malcolm* y a sus pasajeros, volviendo al final del viaje a su búsqueda original de lo cósmico.

a) *La búsqueda de la figura: hacia una unificación de la realidad*

La búsqueda de Persio no comienza a bordo del barco como la de Medrano. El es el "inacabable corrector de pruebas en Kraft, pensionista de vagos establecimientos del oeste de la ciudad, andador noctámbulo del puerto y las calles de

* Quizá no sea otra cosa que la búsqueda de ese *Aleph* que se puede hallar sólo en cierto sótano porteño.

Flores" (p. 25), que vive sujeto a leyes que restringen su libertad. Su manifestación como individuo independiente es la búsqueda de un absoluto que trascienda toda circunstancia empírica. Siempre trató de enfrentarse a los hechos desde varios frentes, sin aceptar lo apariencial de los objetos, el sentido abierto de, por ejemplo, las imágenes poéticas. "Hay que tirar de la manija, caerse dentro del cajón. Tirarse es apropiarse, apropincuarse, propasarse" (p. 29). Por eso no acepta el desorden en el *London* como tal sino como un "proyecto de orden" (p. 29) aún indefinido.

Persio reconoce, que al igual que las imágenes poéticas, el lenguaje encubre la realidad inmediata. Para apropiarse de la realidad sería necesario, entonces, abandonar el lenguaje que conoce y que refleja la ordenación científica de esa realidad. Persio comprende que el lenguaje mediatizador lo aleja de toda experiencia directa encasillándolo, además, en una estructura mental que obedece a un régimen positivista que lo enajena ante aquello que él quiere y necesita poseer. Persio utiliza el logos, pero para separarse de la circunstancia inmediata y sumirse luego en un estrato trascendental (A, pp. 41-2). Cuando en el *London* se completa la nómina de los premiados, Persio cavila sobre los que lo rodean y emprende la búsqueda de la síntesis, la comprensión de las leyes del juego que nacen de la interpretación dinámica de los pasajeros. Esta primera visión superficial de los elementos del juego, se explicita seguidamente: "Lo que hago es recaer en el humanismo pasado de moda, pero le busco la vuelta por otro lado. Es bien sabido que un grupo es más y a la vez menos que la suma de sus componentes. Lo que me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo —y creo que se puede— es si el ciempiés humano responde a algo más que al azar de su constitución y su disolución; si es una figura, en un sentido mágico, y si esa figura es capaz de moverse bajo ciertas circunstancias en planos más esenciales que los de sus miembros aislados" (p. 43).

Julio Cortázar dijo en la entrevista con Luis Harss que la noción de las figuras responde a un sentimiento "de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos". " Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrela-

cionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana." "Persio tiene un poco una visión estructural de lo que pasa. Ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de grandes complejos, y trata de explicarse los problemas desde ese punto de vista que representa una especie de supervisión." [64]

La existencia de las figuras implica que existe un orden universal y que ciertos hombres pueden alterarlo si logran descubrir la clave de esa figura. La figura adquiere una forma fija cuando todos sus elementos se coagulan en una posición determinada.[65] El cambio de un elemento causará la formación de una nueva figura con nuevas leyes. "Nada hay de pragmático ni de funcional en la ordenación de la figura. No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calisdocopio" (p. 44). El calidoscopio, una figura en constante formación, implica que los elementos que lo integran no están petrificados en una posición fija e invariable, que el movimiento de uno de ellos variará la conformación misma de la figura. Notemos que al nivel del barco, el calidoscopio estaría formado por todos los pasajeros que actúan como variantes. La figura cambiará según se alteren sus motivaciones y acciones.

La figura en formación se hace momentáneamente está-

[64] HARSS, *op. cit.*, p. 278. Es interesante notar que esta intuición también se manifiesta en "Los amigos" (*Final del juego*, pp. 113-15) donde asesino y asesinado crean el compás de una partitura estructural única.

[65] En *62, modelo para armar* el narrador expone la preocupación del escultor Marrast ante una realidad fija: "Eso no era todo, no podía ser todo, Marrast sentía que algo se le escapaba, tan cerca de él como Nicole que también se le escapaba, todo eso ya no tenía nada que ver con la previsión y los desarrollos posibles. Un juego del tedio y la tristeza había alterado un orden, un capricho había incidido en las cadenas causales para provocar un brusco viraje, dos líneas enviadas por correo podían entonces conmover el mundo, aunque fuera solamente un mundo de bolsillo; Austin, Harold Haroldson, probablemente la policía, veinte neuróticos anónimos y dos guardianes suplementarios habían salido por un tiempo de sus órbitas para converger, mezclarse, disentir, chocar, y de todo eso había nacido una fuerza capaz de descolgar un cuadro histórico y engendrar consecuencias que él ya no vería desde su taller de Arcueil donde estaría luchando con la piedra de hule". Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, p. 156.

tica cuando la policía separa a los pasajeros de las visitas. Entonces, Persio vuelve a pensar sobre la base primera de toda búsqueda ontológica: "*Ser así, ¿qué quiere decir?*" (B, p. 51) y postula –como conseceuncia directa de la noción de las figuras– que el ser no es único, absoluto, sino que desde diferentes perspectivas participará en diversas configuraciones. Por eso, el *London* al nivel del suelo, puede ser un tablero de damas a diez metros de altura, y Atilio Presutti puede coincidir a cincuenta metros con "*el guitarrero pintado por Picasso en 1918 y que fue de Apollinaire*" (B, pp. 52-3). Esta intuición descarta los postulados que afirman verdades según procesos lógicos, y anula toda determinación absoluta del ser según criterios físicos. El tiempo no caduca con la secuencia ayer-hoy-mañana; un objeto no está limitado a su función práctica. La visión de Persio acepta que el deseo del hombre puede causar que cada momento lleve a proyecciones en otro tiempo y cada elemento pueda participar de un marco que escapa a sus limitaciones tempo-espaciales. Un objeto que se transforma en símbolo mítico puede unificar las realidad. Por eso, en el botón de un policía que dispersa a las visitas puede brillar la historia del mundo (véase B, p. 53). Lo que los sentidos consideran representaciones verosímiles de las cosas, se diluye ante una mirada que busca otros niveles que éstas pueden transparentar. El objeto no cumple sólo una finalidad práctica, sino que para aquel que sabe mirar puede servir como camino de acceso a la supra-realidad. Aunque cualquier objeto nimio fuera considerado símbolo o revelación indirecta de otro nivel existencial en lugar de ser tomado como una revelación directa de esa otra realidad, cumpliría con el mecanismo de abrir al hombre a lo universal. Según Mircea Eliade, "es mediante símbolos que el hombre puede salir de una situación particular y 'abrirse' a lo general y a lo universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la convierten en un acto espiritual, en una comprensión metafísica del mundo".[66] Persio tratará de eliminar ese paso intermedio pa-

[66] "It is through symbols that man finds his way out of his particular situation and 'opens himself' to the general and the universal. Symbols awaken individual experience and transmute it into a spiritual act, into metaphysical comprehension of the world." *The Sacred and the Profane*, p. 211.

ra establecer un contacto directo. El primer paso en la abstracción del nivel empírico será producir la figura. El siguiente será utilizar esa figura para elevarse al nivel donde se manifiesta el absoluto universal, donde nada puede ser descrito mediante leyes científicas porque su lenguaje refleja otras estructuras que nos son desconocidas.

Mientras los otros pasajeros, en especial Medrano, López y Claudia, se limitan al nivel de las apariencias y discuten la posibilidad de que el orden misterioso del premio encubra algún fracaso, Persio apresa una dimensión que, sin excluir la situación-barco, le hace observar los hechos desde un punto fuera de su circunstancia física. Ya que los objetos inmediatos obstaculizan la visión de lo absoluto que Persio busca y desea penetrar, él se abstrae de esa circunstancia y se coloca mentalmente en un punto elevado que le permite estar en el puente de mando sin salir de su cabina, ver el barco con sus vagas sombras análogas al guitarrero de Picasso. Reúne en ese paso estético las imágenes que se apoyan en la creación artística. A Persio no le concierne el desorden del embarque y del viaje, le interesa un desorden mayor. Rechaza todo lo que se le presenta en "*formas dadas*" (C, p. 65). "*No cree Persio que lo que está ocurriendo sea racionalizable: no lo quiere así. Siente la perfecta disponibilidad de las piezas de un puzzle fluvial, de la cara de Claudia o los zapatos de Atilio Presutti, del* garçon de cabine *que merodea (puede ser) por el corredor de su camarote. Una vez más siente Persio que en esa hora de iniciación lo que cada pasajero llama mañana puede instaurarse sobre bases decididas esta noche*" (C, p. 65). Notemos que aunque según el narrador Persio "*va a pensar*", las palabras claves del párrafo citado son "*cree*", "*quiere*", "*siente*", que reflejan un estado de deseo más que un proceso racional. Su pensamiento refleja la voluntad de respetar lo que siente sin tener que violar las múltiples realidades que se le manifiestan. Por eso,

> *su única ansiedad es lo magno de la elección posible: ¿guiarse por las estrellas, por el compás, por la cibernética, por la casualidad, por los principios de la lógica, por las razones oscuras, por las tablas del piso, por el estado de la vesícula biliar, por el sexo, por el carácter, por los pálpitos, por la teología cristiana, por el Zend*

Avesta, por la jalea real, por una guía de ferrocarriles portugueses, por un soneto, por la Semana Financiera, *por la forma del mentón de don Galo Porriño, por una bula, por la cábala, por la necromancia, por* Bonjour Tristesse, *o simplemente ajustando la conducta marítima a las alentadoras instrucciones que contiene todo paquete de pastillas Valda? Persio retrocede con horror ante el riesgo de forzar una realidad cualquiera* (C, p. 65).

Es importante subrayar esta consecuencia de su visión preparatoria ya que explica su posición de no-compromiso con el resto del pasaje. Notemos también que aunque coincide aparentemente con la actitud inicial de Medrano, la postura de Persio no se debe a su frivolidad, sino a un temor metafísico. Persio quiere mantener abiertas todas las posibilidades. Al no poder violar mediante una decisión ninguna de las múltiples posibilidades que entrevé, se abstiene de todo movimiento. Teme la transgresión de órdenes secretos que resultarían de cualquier acto. Postula, cree, que existe un orden establecido y que una acción equivocada puede dañar ese orden. Su signo es la incertidumbre. "*Se deleita Persio en estas dudas que él llama arte o poesía. Y cree de su deber considerar cada situación con la mayor latitud posible, no sólo como situación sino desde todos sus desdoblamientos imaginables, empezando por su formulación verbal en la que tiene una confianza probablemente ingenua, hasta sus proyecciones que él llama mágicas o dialécticas según ande de pálpitos o de hígado*" (C, p. 66). En aras de otra realidad alcanzable por ritos mágicos de concentración, *v. g.* el juego con la guía ferroviaria de Portugal como metáfora en que intenta ver el movimiento simultáneo de todos los trenes en un momento determinado (p. 93), Persio abandona la misteriosa realidad del *Malcolm* que los otros pasajeros ya han aceptado. El es como el poeta, "el que está con los otros, entre los otros, pero a la vez en otra dimensión, fuera del tiempo".[67] El contacto limitado que Persio establece con los otros rota en torno a su búsqueda ontológica. Mirar por los ojos de Jorge era buscar el camino para matar el tiempo. Así había logrado reconciliar su amor

[67] SOLA, *op. cit.*, p. 83.

por el ser humano con lo que él sentía ser su deber de perseguidor de lo absoluto. Pero su contacto con el hombre queda supeditado a un deseo no-humano: liquidar el tiempo de relojería que el hombre utiliza para asirse de algo y que acaba por enajenarlo.[68] En términos absolutos, análogos a los de Johnny Carter, busca su desintegración. Cuando mirara lo cósmico con todos los ojos de la raza humana, su yo sería aniquilado, "pero esa aniquilación, ¡qué llamarada triunfal, qué Respuesta! Imposible concebir el espacio a partir de ese instante, y mucho menos el tiempo que es la misma cosa en forma sucesiva" (p. 92).

Esta imposibilidad de concepción se traduce en la imposibilidad de comunicar su experiencia. Aunque ésta escapa a las determinaciones físicas, debe ser nombrada y dilucidada. Según Cassirer, el acto de nombrar transforma al mundo sensorial a uno mental, a un mundo de ideas y significados.[69] Por eso Persio quiere borrar la concepción verbal, volver a lo sensorial, a lo imaginativo, ya que la transformación a lo humano sería una nueva negación de su búsqueda. Su ejemplo de los trenes (p. 93), permite ver que desea anular la intervención de la palabra, volver a la aprehensión mágica de la realidad en el nivel pre-lógico donde nace la noción de la figura.[70] "No estoy lejos de pensar que un día veré nacer un dibujo que coincida exactamente con alguna obra famosa, una guitarra de Picasso, por ejemplo, o una frutera de Petorutti. Si eso ocurre tendré una cifra, un módulo. Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un nivel plagado de defectos" (p. 94). Persio ha declarado explícitamente su meta: a partir de un punto de partida poético, a-lógico, quiere aprehender el universo, poseerlo, rompiendo y anulando el estrato humano del tiempo-espacio. Su decisión también subraya que se ha deslindado de todo compromiso con los hombres. Mientras se cristalizan destinos humanos, Persio desea escapar de todo lo que pueda atarlo a su circunstancia concreta. Aún cuando

[68] Véase al nivel de semi-chiste: "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj", *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1968, pp. 27-28.

[69] Ernst Cassirer, *Language and Myth*, p. 28.

[70] Nuevamente surge el recuerdo del acceso al ídolo de las Cícladas.

toma contacto con el *Malcolm*, utiliza ese momento para lanzarse a otras dimensiones.

Cuando los intelectuales se limitan a ponderar el misterio de la popa, Persio siente una supra-realidad que quiere manifestarse a través de su ser. Fuera del pensamiento están "*los atisbos de un más allá espacial, de lo que empieza donde acaba la uña, la palabra uña y la cosa uña, se baten despiadados con los canales conformantes y los moldes de plástico y vinylite de la conciencia estupefacta y furiosa, buscan el acceso directo que sea estampido, grito de alarma o suicidio por gas de alumbrado, acosan a quien los acosa, a Persio apoyado con las dos manos en la borda, envuelto en estrellas, jaqueca y vino nebiolo*" (E, p. 225). Persio se halla frente a la sacralidad de la noche, oye la guitarra espacial, la música cósmica, deja caer las palabras en sucesión cuando, abriéndose a su visión dejó de entender: "*De tanta fragmentaria proeza sobreviven fulgores instantáneos que ciegan a Persio, bruscos arrimos de los que su ansiedad retrocede igual que si pretendieran meterle la cara en una calabaza llena de escolopendras; aferrado a la borda como si hasta su cuerpo estuviera en el límite de una horrenda alegría o de un jubiloso horror, puesto que nada de lo sometido a reflejos condicionados sobrevive en ese momento, persiste en suscitar y acoger las entrevisiones que caen deshechas y desfiguradas sobre él*" (E, p. 226).

Persio está poseído por la visión supra-real que anula toda posibilidad de mediatización conceptual y sensorial. Aferrado a la borda está en otra dimensión pero simultáneamente sabe que es hombre atado a lo empírico, que es empleado de vacaciones y que, con un "mañana será otro día", renunciará a lo que ansiaba. Lucha contra eso, sabiendo sin entender que está "al borde de la respuesta" (p. 92), "*al borde barco, al borde presente, al borde borde: resistir quedarse todavía, ofrecerse para tomar, destruirse como conciencia para ser a la vez la presa y el cazador, el encuentro anulador de toda oposición, la luz que se ilumina a sí misma, la guitarra que es la oreja que se escucha*" (E, p. 227). La música se hieratiza, las uñas estelares lo desgarran, siente que hay un desplazamiento y que Todo es Uno: su sangre, el mar, el cielo y las ya inexistentes vallas del tiempo y el espacio. Por un momento, análogo al de Johnny tocando junto a Hal y Miles, no hay más que siempre. Persio

ha dejado de ser hombre, ha penetrado esa realidad mítica donde el yo no es yo y donde eso no importa porque ya es imposible deslindar conciencias, donde todo es uno en un nirvana que satisface más allá de todo conocimiento de lo que es satisfacción. Pero peca. Pide una máscara, recuerda que es un ser humano sometido a determinaciones que le exigen aclarar el enigma inmediato de la popa porque ésa es su circunstancia. Al restringir el deseo nocturno de aprehender el Todo por una vía mágica, su apertura al universo se destruye y se concreta en el "*deseo diurno, la visión de la popa en Persio*" (E, p. 228). Llora por la pérdida del Todo y por el logro de la popa, la popa que no responde a nada de lo previsto. Esta está llena de animales salvajes enjaulados y en libertad que él proyecta estéticamente hacia una figura análoga al guitarrero de Picasso. "*Abriéndose paso en tanta pasividad se afinca en Persio la noción de un posible circo*" (E, pp. 229-30). "*Con un grito se cubre la cara, lo que ha alcanzado a ver se le amontona desordenadamente en las rodillas, lo obliga a doblarse gimiendo desconsoladamente feliz*" (E, p. 230). La visión de la popa correspondía a una etapa paradisíaca prehumana, pero la proyección de Persio impuso un orden que restringía y abolía las leyes de la naturaleza sometiéndolas a la volición humana –impuso jaulas, cercos, rectángulos análogos a los elementos del cuadro de Picasso. De este modo, Persio conjugó dos niveles: el de los animales instintivos dominados por la presencia estetizante del hombre, y el de los animales ordenados según una figura creada con un criterio artístico. Su perspectiva organizó un caligrama que obedecía al punto de partida que anhelaba para abrazar el universo: la conjuración de la figura como módulo.

Persio había alcanzado a ver en la popa un mundo que excedía todo lo que pudo haber previsto, un mundo no racional en el que el hombre sólo estaba presente con su ordenación estetizante. Luego de esta primera visión de la zona prohibida, sólo puede apostrofar al pasaje de abúlico y gris por haber abandonado el intento de penetrar la popa con sus propios medios. La popa no es una llamada al espíritu lúdico, es una respuesta a la búsqueda primaria, ontológica, de todo ser que busca el sentido de su propio misterio. Por eso, Persio no puede aceptar la defensa de Medrano de que los hechos ni-

mios que ya ocurrieron entre los pasajeros tienen valor positivo. En esta evaluación, ya mencionada al nivel de la acción, se contrastan dos sistemas de valores: el humano, que considera aun el acto más nimio del hombre como parte de un proceso de cambio, y el cósmico, que exige la persecución constante del enigma y el logro inmediato de su cometido sin aceptar las determinaciones —v.g. el temor al ridículo— que limitan al hombre a su mera humanidad.

Esta barrera entre Persio y Medrano también se debe a la imposibilidad de Persio de comunicar su visión. La incomunicación se manifiesta en el nivel humano en los deseos de Lucio y Nora y sus torpes aproximaciones amorosas. Mientras los seres comunes son incapaces de expresar sus ideas y sentimientos en un orden verbal —v. g. esos deseos de Lucio y Nora—, Persio intenta hallar una fórmula lingüística apropiada para aquello que escapa a toda experiencia humana.

Persio sabe que sus consideraciones trascienden la capacidad comunicativa del lenguaje ordenado según un criterio lógico-causal. El lenguaje sólo comunica aquello que puede ser organizado racionalmente. Aunque, como dice Cassirer, "el lenguaje es metafórico por su naturaleza y esencia. Siendo incapaz de describir las cosas directamente, recurre a modos indirectos de descripción, a términos ambiguos y equívocos",[71] Persio no puede hablar a sus compañeros, siquiera metafóricamente, "*del frente que se me faceta y esparce como un diamante derretido en medio de una fría batalla de copos de nieve*" (F, p. 248). Y aunque lograra comunicar su visión, ésta sería descartada por el desconcierto que causaría en las mentes positivistas. Le queda entonces sólo una vía: "*Monólogo, sola tarea para un alma inmersa en lo múltiple*" (F, p. 248), el abandono de todo intento de comunicación.

Persio centra sus poderes en un punto y así penetra el ámbito del pensamiento mítico.[72] Pero Persio es un hombre

[71] "Language is by its very nature and essence metaphorical. Unable to describe things directly, it resorts to indirect modes of description, to ambiguous and equivocal terms." *An Essay on Man*, p. 109.

[72] "Centrar todas las fuerzas en un punto único es un requisito que antecede a todo pensamiento mítico y a toda formulación mítica." "Focusing of all forces on a single point is the prerequisite for all

ambivalente ante lo que trasciende las limitaciones humanas. El desea estar fuera de la realidad física inmediata para captar lo cósmico, pero también sufre de lo nimio y quiere apresar el sentido de lo que ocurre a su alrededor. Al centrar su deseo en el *Malcolm* y en los pasajeros, Persio afina su foco y pasa de la búsqueda de lo universal a la determinación del sentido de la argentinidad.

b) *El sentido de la argentinidad*

El deseo de aprehender el sentido de la argentinidad ya implica un contacto con lo humano. Sin embargo, Persio mantendrá este compromiso en un nivel teórico. El será testigo de lo que ocurre con los argentinos premiados pero no partícipe de sus actos. Subrayemos que esto no implica el abandono de su búsqueda universal. Recordemos, asimismo, que una vez establecido el contacto con la supra-realidad, con el orden mítico, es imposible la desintegración del lazo. Es más, a partir del momento de la unión, el hombre intentará poseer más realidad, *ser* cada vez más.

Para alcanzar el sentido de la argentinidad, Persio quiere abandonar todo lenguaje cotidiano, integrarse a lo argentino mediante el contacto directo con el suelo pampeano y así alcanzar la meta que le fue escamoteada al buscarla con otros métodos. Persio quiere abandonar la vía nacional y, al mismo tiempo, sentir que está en contacto con sus orígenes. Cree que sólo así se manifestará en él "*la tercera mano, esa que espera para asir el tiempo y darlo vuelta*" (F, p. 251), esa "*que a veces se insinúa en una instancia de poesía, en un golpe de pincel, en un suicidio, en una santidad, y que el prestigio y la fama mutilan inmediatamente y sustituyen por diversas razones, esa tarea de picapedrero leproso que llaman explicar y fundamentar*" (F, p. 251). Pero entrever esa tercera mano es abandonar el nivel de la razón e integrarse a la poesía. Y sin embargo, aun en la poesía ya se percibe la mediatización del lenguaje, la palabra que media entre el acto y su comunicación. "*No, no quiero poesía inteligible a bordo, ni tampoco*

---

mythical thinking and mythical formulation." ERNST CASSIRER, *Language and Myth*, p. 33.

voodoo o ritos iniciáticos. Otra cosa más inmediata, menos copulable por la palabra" (F, p. 252). El quiere ingresar al orden donde se manifiestan "*ritmos puros, dibujos, en lo más sensible de la palma de la tercera mano, arquetipos radiales, cuerpos sin peso donde se sostiene la gravedad y bulle dulcemente el germen de la gracia*" (F, p. 252) y si Persio lograra, sin saber cómo, comunicar esto a los demás, quizá "*las palabras serían antorchas de pasaje*" y en el barco mismo "*la tercera mano deshojaría en la hora más grave un primer reloj de eternidad*" (F, p. 252). Según Cassirer, "el surgimiento de la vaga plenitud de la existencia a un mundo de formas claras, definibles verbalmente, es representado en el modo mítico, en la forma 'imagística' que le es peculiar, como la oposición entre caos y creación".[73] La palabra que busca Persio sería el pasaje de un estado a otro.

Si esa palabra no le es dada porque los argentinos "*somos triviales, somos metafísicos mucho antes de ser físicos, corremos delante de las preguntas para que sus colmillos no nos rompan los pantalones, y así se inventa el fútbol, así se es radical o subteniente o corrector en Kraft, incalculable felonía*" (F, p. 252). El fracaso, la imposibilidad del contacto con ese estrato de la realidad sin apariencias ni tapujos, se debe a que lo físico, lo primario, ha sido ocultado mediante excusas, mentiras que sólo pueden ofrecer la limitada "*felicidad de la marmota envuelta en grasa*" (F, p. 252).

El hombre, con énfasis en el argentino, se niega todo acceso circunscribiéndose al nivel de la ciencia y la conciencia —capas que ocultan al ser humano y generan vacíos cubiertos por la hipocresía de la ley, la tradición y la historia—: "*Oh, Argentina, ¿por qué ese miedo al miedo, ese vacío para disimular el vacío? En vez del juicio de los muertos, ilustre de papiros, ¿por qué no nuestro juicio de los vivos, la cabeza que se rompe contra la pirámide de Mayo para que al fin la tercera mano nazca con un hacha de diamante y de pan, su flor de tiempo nuevo, su mañana de lustración y coales-*

[73] "[The] emergence from the vague fullness of existence into a world of clear, verbally determinable forms, is represented in the mythic mode, in the imagist fashion peculiar to it, as the opposition between chaos and creation." *Ibid.*, p. 81.

cencia?" (F, p. 253). Persio no concibe justificación alguna para someterse al dominio de mentiras sancionadas por la tradición. El deber del ser es ahondarse en una búsqueda de la verdad aunque así corra el riesgo de encontrarse desnudo frente a una realidad aún más desconcertante que la aparencial.

De algún modo no especificado, y aunque Persio hubiera creído imposible transmitir la verdad de su visión, la realidad tapizada con la comodidad burguesa empieza a mostrar sus huecos. A partir del segundo día de viaje y luego de la sexta meditación (F) de Persio, algunos pasajeros ya no pueden solazarse con las circunstancias del viaje. Carlos López, entre ellos, contempla el barco desde lo alto y sabe que todo es como una guitarra, aproximándose así, no sólo a la visión de Persio, sino aun a su lenguaje analógico. Sin embargo, López está todavía distanciado de la visión poética de la realidad, ya que, como lo afirma el narrador omnisciente: "Si Persio estuviera aquí, proclamaría la guitarra negándose al término de comparación —no hay *cómo,* cada cosa está petrificada en su cosidad, lo demás es tramoya" (p. 266). A pesar de su cercanía a una visión auténtica, esta primera contemplación de López pronto caería en el olvido. Al reducir todo a la vía racional, tuvo que reconocer que "todo es de una ridiculez completa" (p. 293).

También Medrano ha sido afectado por la visión que aparentemente Persio no pudo comunicar. "Desde anoche [esa noche de la meditación "F"] tengo la sensación de que lo que me ocurre de afuera a dentro, por decirlo así, no es esencialmente distinto de lo que soy yo de dentro a fuera." Y agrega luego que entre su estar "perfectamente bien" dentro de la sencillez del conjunto, y la situación del barco, "no hay ninguna relación porque todo es una y la misma cosa" (p. 273). Al tratar de seguir racionalmente el rastro de ese sentimiento, su sentido le escapa. Es ésta su primera intuición de una interpenetración de todos los participantes en la circunstancia-*Malcolm,* de un cuerpo cuya formación Persio ya había vislumbrado estando en el *London.*

De estos dos casos podemos concluir que durante esa noche en que Persio relegó a un momento secundario su búsqueda de lo cósmico universal a favor de la exploración del

ser argentino y su conformación, sí logró transmitir sus "ideas". Aunque su meditación "F" empieza y termina con la nota pesimista "*—No, no creo que mi frente de ataque sea más claro que un número de cincuenta y ocho cifras o uno de esos portulanos que llevaban las naves a catástrofes acuáticas...*" (F, p. 253) y aunque considera que el vocabulario necesario para transcribir su frente es incomunicable, su análisis de la vacuidad trivial del argentino alcanzó a aquéllos que estaban capacitados para apresarlo. Como ya lo hemos indicado, el resultado en el mundo de la acción fue el compromiso de López y Medrano con otros seres humanos y la búsqueda de una solución, de una popa que los rescatara del descontento de sus vidas.

Mientras Medrano expresaba su amor por Claudia y Raúl el anti-amor de su perversión homosexual, Persio, sin abandonar el contacto con lo argentino, eleva la conjunción de fuerzas opuestas a un nivel transempírico. Entonces postula que a partir de esa conjunción surgirá la tercera mano sideral que lo arrancará de su contemplación. Esa tercera mano es la que presenta el elemento "anti", que "*descubre la razón de la imagen en el espejo, su revelación simétrica y demoníaca*" (G, p. 318). Esta visión niega la "*satisfactoria existencia*" que restringía sus inquietudes a una metafísica de libros de texto y expone otra verdad, "*la verdad que espera el nacimiento del hombre para entrar en la alegría*" (G, p. 318). Persio se halla nuevamente tirado en la pampa y siente —no sabe— lo que lo rodea. Allí, centrado en el espacio americano, en un espacio que por su amplitud carece de límites perceptibles y donde el tiempo se mide por los astros en un retorno a la soledad primigenia, "*los sentidos dejan poco a poco de ser parte de él para extraerlo y volcarlo en la llanura negra; ahora ya no ve ni oye ni huele ni toca, está salido, partido, desatado, enderezándose como un árbol abarca la pluralidad que es el caos resolviéndose, el cristal que cuaja y se ordena, la noche primordial en el tiempo americano*" (G, p. 319). Es el caos que destruye, el desorden imperante en el suelo americano.

Habiendo partido (F) de la determinación de la trivialidad y la hipocresía de los argentinos, Persio cuestiona ahora el sentido de lo argentino y de lo americano en ese espacio caótico:

¿Qué debía quedar de todo eso, solamente una tapera en la pampa, un pulpero socarrón, un gaucho perseguido y pobre diablo, un generalito en el poder? Operación diabólica en que cifras colosales acaban en un campeonato de fútbol, un poeta suicida, un amor amargo por las esquinas y las madreselvas. Noche del sábado, resumen de la gloria, ¿es esto lo sudamericano? En cada gesto de cada día, ¿repetimos el caos irresuelto? En un tiempo de presente indefinidamente postergado... ¿buscamos la coexistencia del destino, pretendemos ser a la vez la libre carrera del ranquel y el último progreso del automovilismo profesional? De cara a las estrellas, tiradas en la llanura impermeable y estúpida, ¿operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y discursos vacíos que enguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides, y de tanta realidad inexplorada elegimos el antagónico fantasma, la antimateria del antiespíritu, de la antiargentinidad, por resuelta negativa a padecer como se debe un destino en el tiempo, una carrera con sus vencedores y vencidos? Menos que maniqueos, menos que hedónicos vividores, ¿representamos en la tierra el lado espectral del devenir, su larva sardónica agazapada al borde de la ruta, el antitiempo del alma y el cuerpo, la facilidad barata, el no te metás si no es para avivarte? (G, p. 230).

Se pregunta Persio si no es el ser americano, el ser argentino, el "anti" de toda acción positiva, el deseo de apartarse de todo compromiso. El pondera la representación de lo americano como el caos que aún flota sobre las aguas sin llegar a concretarse en una forma absoluta.

La visión pesimista de Persio que descubría en lo argentino un velo de hipocresía, una falta de compromiso con la realidad, es seguida en la narración por la búsqueda auténtica de Medrano —actitud que negará la teoría expuesta en "F" y "G"—. La enfermedad de Jorge precipitará la acción violenta que comprometerá a un grupo de argentinos con otros seres humanos y con sus yo. Mientras avanzan hacia la popa, el orden se solidifica impartiendo a cada pasajero una más-

cara que refleja su autenticidad en el contacto con los hombres. *"Persio presiente que la hora de la conjunción ha cerrado la justa casa, vestido los muñecos con las justas ropas."* (H, p. 356). Mientras los intelectuales y el Pelusa se apuran por llegar a la popa, Persio no actúa —piensa, observa, ve desde afuera la preparación de los muñecos-hombres que han vestido sus papeles y pronto actuarán. En ese momento de decisión él también juega su búsqueda. Con sólo pensar en Jorge, Persio retorna a su humanidad y participa de ella. *"Ya no importa prever la popa, lo que más allá se abre a otra noche, a otras caras, a una voluntad de puertas Stone. En un momento de tibia vanidad se creyó omnímodo, vidente, llamado a las revelaciones, y lo ganó la oscura certidumbre de que existía un punto central desde donde cada elemento discordante podía llegar a ser visto como un rayo de la rueda..."* (H, p. 357).[74] Pero ahora la guitarra cósmica cede su lugar al presente encuadrado en unos metros, a Jorge y a su madre, a todo lo que depende de la popa. *"Por eso Persio se ahinca en la conciencia de que la popa es verdaderamente (aunque no le parezca a nadie así) su amarga visión, su crispado avance inmóvil, su tarea más necesaria y miserable."* (H, p. 357). Las figuras de los muñecos que avanzan cuajan con la visión de las jaulas de los monos, la pampa, la guitarra y los trenes en un conjunto único tan amplio, *"entre una infinidad tan pavorosa de simultaneidades y coincidencias y entrecruzamientos y rupturas* [tan extenso] *que todo, a menos de someterlo a la inteligencia, se desploma en una muerte cósmica; y todo, a menos de no someterlo a la inteligencia, se llama absurdo, se llama concepto, se llama ilusión, se llama ver el árbol al precio del bosque, la gota de espaldas al mar, la mujer a cambio de la fuga al absoluto."* (H, p. 357). El dilema de Persio radica precisamente en la posibilidad de someterse a la razón y al presente, o aceptar otras vías y buscar lo absoluto; él debe aceptar o rechazar su ser hombre con todas sus limitaciones y sentimientos. Sabe que perderá lo absoluto si utiliza su inteligencia y que lo perderá si no puede canalizar la visión por vías inteligibles.

Persio acepta su humanidad y por eso se ve entre los

74 Véase su noción análoga en "D", p. 100.

muñecos de madera que danzan en la popa. Participa de su acción sin perder la perspectiva de testigo lejano. "*Agobiado de fatiga y desesperanza, harto de una lucidez que no le ha dado más que otro retorno y otra caída, asiste Persio a la danza de los muñecos de madera, al primer acto del destino americano.*" (H, p. 358). Este acto es la decisión del americano Medrano-López-Raúl-Pelusa de actuar para hallarle algún sentido a su existencia, para justificar su presencia en el barco, para ser un hombre nuevo, auténtico. Pero "*danzarán sin saber que danzan todavía la danza de madera y que todo es rebelión expectante y que el mundo americano es un escamoteo*". (H, pp. 358-59). Sin saber que están aún en la edad del caos, del desorden sin propósito, los hombres continúan su labor cotidiana creyéndola importante cuando carece de todo valor. "*Tapándose los ojos donde la popa entra ya como una espina, Persio siente cómo el pasado inútilmente desmentido y aderezado se abraza al ahora que lo parodia como los monos a los hombres de madera, como los hombres de carne a los hombres de madera. Todo lo que va a ocurrir será igualmente ilusorio... Una ambigüedad abismal, una irresolución insanable en el centro mismo de todas las soluciones.*" (H, p. 359). Persio ve que la popa está vacía, que es un mundo sin dioses y sin hombres donde imperan los muñecos que imitan, los que no se comprometen ni consigo mismo ni con su circunstancia; que éste es un mundo de imágenes ambiguas donde lo único cierto es lo dudoso de todo acto; que aun estando en el centro de las soluciones, no podrían hallarle sentido a su vida porque el mundo americano es un "escamoteo".

Ante este pesimismo, el narrador omnisciente, que con su presencia y la transmisión de las visiones de Persio, ha aseverado la validez de su búsqueda, se pronuncia más optimista: "*Por qué lloras, Persio, por qué lloras; con cosas así se enciende a veces el fuego, de tanta miseria crece el canto; cuando los muñecos muerdan su último puñado de ceniza, quizá nazca un hombre. Quizá ya ha nacido y no lo ves.*" (H, p. 359).

Este apóstrofe didáctico del narrador omnisciente insinúa que al nivel de la acción sí habrá una resolución, que un argentino sí hallará sentido a su existencia.

c) *El surgimiento de los héroes: la visión de su autenticidad.*

En el tercer día del viaje nació el hombre: Medrano, que con su muerte afectaría o, por lo menos, alteraría el curso de todos los que habían emprendido la travesía.

La muerte de Medrano causó trastornos momentáneos y en algunos pasajeros un sentimiento de rebeldía que se apagó con sólo volver a Buenos Aires. Fuera de la finalización prematura del crucero, parecería que no ha pasado nada. Al empacar todo retorna a la cotidianeidad. Persio también piensa en la Kraft pero, "*¿Qué demonios importa?* ¿Qué demonios?" (I, p. 401). La muerte y la enfermedad que rondaron el barco, le impidieron velar. Lo único que él considera importante es la verdadera cara del universo que quizá se mostró ante Medrano. Pero la muerte le escamoteó ese conocimiento. Persio sabe que sin la popa todo retornará a lo habitual. Reconoce, como siempre lo ha sabido, y afirmado en "F", que la hipocresía aflorará a la conciencia del americano. Sólo uno de los sobrevivientes se salvará de su acusación —el único que fue a la popa por Jorge como única y valedera razón.

> *Todo el resto es mentira y esos otros, los que han vuelto o los que no han ido lo saben igualmente, los unos por no mirar, los otros por inocencia o por la dulce canallería del tiempo y las costumbres. Mentira las verdades de los exploradores, mentira las mentiras de los cobardes y los prudentes; mentira las explicaciones, mentira los desmentidos. Sólo es cierta e inútil la gloria colérica de Atilio, ángel de torpes manos pecosas que no sabe lo que ha sido pero que se yerque ya, marcado para siempre, distinto en su obra perfecta hasta que la Isla Maciel lo devuelva a la ignorancia satisfactoria.* (I, p. 402).

El acto del Pelusa fue inútil porque estaba guiado por un impulso que a pesar de haber sido el más honesto y altruista, no poseía la capacidad de continuación que sólo ofrece su comprensión. La manifestación de la nobleza acabó con la muerte de Medrano y en un sentimiento que el Pelusa no podía expresar. Todo fue un acto obsceno porque la popa estaba vacía; porque la ley que rige a los hombres es el azar

que se oculta mediante la organización social del individuo y las leyes que lo gobiernan. "*Muertos o vivos han regresado de allá abajo con los ojos turbios, y una vez más ve Persio dibujarse la imagen del guitarrista en un cuadro que fue de Apollinaire, una vez más ve que el músico no tiene cara, no hay más que un vago rectángulo negro, una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba.*" (I, p. 403).

Persio retorna con su última visión a la búsqueda de lo absoluto, de lo no-humano. Su pesimismo había estado justificado: la muerte le quitó al único que había visto la popa, la posibilidad de concretar su autenticidad en una búsqueda ontológica continua; el único ser que actuó con honestidad y certeza estaba incapacitado para comprender la magnitud de los hechos; los otros que habían viajado en el *Malcolm*, tanto rebeldes como partidarios de cualquier *statu quo*, volverían a su hipocresía habitual, a la mentira inauténtica que era su verdad. Persio rompe las amarras que brevemente lo habían unido con la humanidad porque sabe que la búsqueda de la verdad, de la autenticidad, de lo absoluto, trasciende a los hombres-muñecos que a pesar de sus disfraces modernos aún danzan en el caos primordial. Ante la disyuntiva de elegir entre la humanidad y la búsqueda ontológica –significando la elección de la humanidad el someterse al dominio de la razón y de la inautenticidad– Persio opta por retornar a su proyecto inicial: el intento de penetrar lo cósmico abandonando con ello a los hombres y la posibilidad de un encuentro auténtico análogo al que marcó a Medrano.

* * *

A través de su búsqueda, Persio ha comprendido que la persecución de lo absoluto y la vida dentro de las coordenadas humanas son incompatibles. Por eso, en el mundo de la acción, el perseguidor Medrano pagó con su vida el haber buscado el camino de la verdad auténtica, de lo absoluto. Al ver la popa abandonó su humanidad. Había penetrado en un estrato vedado a los hombres. Desde el descubrimiento del amor y la negación de su frivolidad, quiso ser fiel hasta la

muerte. El azar, las balas del telegrafista, le imposibilitaron pedir una máscara para cubrir con una aproximación hedónica a la vida, la necesidad del hombre sensible de emprender su búsqueda ontológica. Cuando vislumbró la posibilidad de otro orden, cuando la verdad de su culpa alcanzó el nivel consciente, no pudo cejar en su intento. Además, el contacto con lo absoluto que deseaba poseer, no es un proceso unívoco —es un proceso continuo que trasciende toda limitación temporal. Llegar a la popa no era sólo telegrafiar a Buenos Aires, eso ya no importaba. Penetrar la popa, verla, era poseer la visión mítica de la realidad, el centro donde se unen los términos opuestos, el punto central desde el cual se ven los elementos discordantes como rayos de la rueda, allí donde vida y muerte son segmentos continuos de un mismo flujo vital y donde la muerte deja de ser el escándalo de Occidente.

Persio y Medrano, los dos perseguidores, entrevieron ese punto desde perspectivas diferentes: el primero partiendo desde el énfasis estético; el segundo mediante la acción y el compromiso con los hombres. Luego de haber buscado la visión del Todo cósmico, Persio centró gradualmente su visión en el hombre, en el sentido del ser argentino y americano y en la verdad del hombre. Medrano sólo vio esto último en términos personales. Al llegar a la popa sin estar capacitado con el conocimiento que Persio poseía pagó con la muerte el pecado de transgresión de los límites humanos. [75] Ambos penetraron lo que está vedado a los hombres abandonando la mentira positivista que alegando supremas verdades aniquila la interioridad del hombre. El sueño, aquello irreducible a fórmulas comparables en el nivel empírico, le otorgó a Medrano la verdad, la posibilidad de reconciliarse consigo mismo viviendo auténticamente. El conocimiento poético le permitió a Persio trascender las limitaciones espacio-temporales para situarlo en un punto mítico y ver la figura del barco

[75] La popa en sí es un escamoteo, una valla que sirve como introducción al absurdo. En un encuadre análogo al de "Instrucciones para John Howell", (*Todos los fuegos el fuego,* pp. 128-47) se arroja al hombre a un escenario donde deberá cumplir con un rito preestablecido y dirigido por fuerzas y motivaciones que desconoce. Sólo dentro de ese marco tendrá un número limitado de posibilidades. La violación de los cánones prescritos es castigada con la expulsión o la muerte.

—su símbolo mítico— y sus pasajeros desde frentes múltiples; ver que el tiempo físico es una mentira que niega la inmortalidad a los hombres; rebasar las imposiciones de la tradición y de la historia para ver la cara de la verdad tras la hipocresía. Le permitió, por ende, ver al hombre y al Todo universal en sus múltiples potencialidades y reconocer el ser auténtico como paradigma de valores absolutos en el mundo de la acción. Si no acabó como Medrano fue porque no reconoció los ajustes que le impondría tal visión. Medrano era sólo (y más que nada) un hombre y, como tal, había aceptado el estar sujeto a los términos de vida y muerte. Persio se sumió en la búsqueda cósmica desde un trampolín nohumano y así abandonó las limitaciones del tiempo y el espacio, las coordenadas inventadas por el hombre para controlar su realidad.

3. *Horacio Oliveira*

En el "Tablero de dirección" de *Rayuela*[76] Cortázar indica: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes:" El autor propone una lectura lineal de los primeros cincuenta y seis capítulos, *o* una lectura que se rija según el orden propuesto en el tablero. La primera sección está subdividida en dos partes: "Del lado de allá" narra los hechos que le ocurrieron a Oliveira en París, y "Del lado de acá" lo que pasó luego de su retorno a Buenos Aires. La primera elección excluiría lo que el autor denomina "capítulos prescindibles". La segunda elección no altera las premisas de la primera sino que las amplifica —en especial en cuanto a una teoría que propone una nueva estructuración de la novela—.

A pesar de la merecida importancia que la crítica le ha otorgado a la estructura, nosotros consideramos este aspecto sólo en torno a la búsqueda del perseguidor Horacio Oliveira. Encomendamos al lector especialmente interesado en la estructura a la bibliografía que aparece al final de este ensayo.

[76] Las citas corresponden a la octava edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Para la preparación de nuestro trabajo hemos leído el libro en las dos formas ofrecidas, a pesar de habérsenos otorgado la posibilidad de elegir una de ellas. La primera lectura es la que apunta directamente a nuestro tema. Incorporaremos material de la segunda opción cuando lo consideremos pertinente a la búsqueda de Oliveira. Es importante notar que los primeros tres capítulos ofrecen las claves básicas de la obra, aun cuando la segunda lectura comienza con el capítulo 73.

El narrador básico de *Rayuela* es una tercera persona omnisciente. Su presencia indica la existencia de un paradigma de valores y de un orden en el que se halla Oliveira. La visión del narrador omnisciente se mantendrá en un plano elevado desde el cual enfocará a diversos personajes en ciertos momentos determinados. Su elección estará fijada por la intención narrativa que se entrevé desde el comienzo de la obra.

La obra posee dos epígrafes que dan la pauta de su propósito. El primero pertenece a una obra apócrifa, "*Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento. Escrita en toscano por el abad Martini con las citas al pie: Traducida en castellano Por un clérigo Reglar de la Congregación de San Cayetano de esta Corte. Con Licencia. Madrid: Por Aznar,* 1797". La cita indica que la obra está constituida por máximas, consejos y preceptos que reflejan la moral universal y que contribuirán a una reforma de las costumbres. Se deduce de ella que la intención narrativa es didáctico-moral ya que le señala al hombre el buen camino a seguir. El segundo epígrafe pertenece a César Bruto, "*Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (capítulo: *Perro de San Bernaldo*)". Cortázar subraya la intención didáctico-moral al citar a César Bruto: "¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo haiga ido al corno por culpa suya!" Indica, además, el camino que seguirá la narración: tomando el ejemplo de César Bruto —el chiste a contrapelo— el narrador partirá de elementos insignificantes para penetrar el ámbito cosmogónico y así demostrarle al receptor y a Oliveira las lecciones que deben ser deducidas de las acciones de este último.

La narración comienza con una pregunta: "¿Encontraría

a la Maga?" (p. 15). Notemos que esta pregunta refleja simultáneamente a una primera persona y a una tercera persona cuestionándose el objetivo de una empresa: la búsqueda de la Maga. Esta ambigüedad en la pregunta indica que Oliveira y el narrador omnisciente están sintonizando su medio de expresión. El narrador reacciona con simpatía ante la búsqueda de Oliveira. Por ello los dos primeros capítulos que esbozan los paradigmas vitales de Oliveira están narrados en primera persona. Subrayemos, además, que con esta primera pregunta, que permanecerá latente a través de la obra, se establece desde el comienzo el motivo de la búsqueda. Narrando después de la desaparición de la Maga, Oliveira trata de recuperar algo que ya no posee. Veremos luego que al tener a la Maga había estado frente a un paraíso humano que perdió a causa de su manía de reducir todo a ecuaciones racionales. En esta presentación inicial, veremos que la Maga, con su sola presencia, destruye los principios racionales de Oliveira heredados a través de su cultura y su momento histórico. Notaremos que el encuentro con la Maga lo propulsará hacia la búsqueda de un centro. Digamos, como aclaración preliminar, que el "centro" es el punto desde el cual Oliveira espera poder abarcar una visión totalizadora de la historia que le permitiría volver al punto cero de su vida.[77]

El viaje de Oliveira a París responde a la necesidad de huir de una realidad que lo enajena y buscar algo que llene su vacío. Este sentimiento se debía al extrañamiento creado por el Occidente[78] al desintegrar la unidad vital formada por el hombre y su universo. Según se verá más adelante, Oliveira trata de rescatar esa unidad y obtener el centro que le permita ver la realidad desde un ángulo no racional. Sus limitaciones sociales, fisiológicas y racionales le impiden llegar a este centro y sólo lo entrevé al escapar de estas coordenadas. En este proceso pierde contacto con los hombres y en especial con la Maga.

[77] Ese centro es básicamente análogo a la figura de Persio, al punto de Johnny, a la estatuilla de las Cícladas... Lograr ese centro le permitiría a Oliveira seguir los pasos de su antepasado Medrano.

[78] Entiéndase por "Occidente" la civilización que ha erigido la razón y los procesos dialécticos en método absoluto de aprehensión de la realidad, y que rige sus instituciones según una ética de raíz judeocristiana.

Al intentar recobrarla, Oliveira comprende que los esquemas racionales no constituyen instrumentos apropiados para conducirlo hacia el encuentro deseado, que el mundo de la Maga se rige por leyes que la razón no puede fijar. Los dos sabían que en su mundo "un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas", y que "andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos" (p. 15). De esto podemos deducir que existe un paradigma fijo con un número determinado de posibilidades estructurales.[79] En este sentido, Oliveira y la Maga operaban en un nivel mítico de la realidad, pues lo que parece ser movimiento en el nivel empírico, corresponde en el nivel supra-real a un arquetipo que obedece a un número fijo de posibilidades de actuación.[80] Esto queda subrayado con las diarias búsquedas de lo que es aparentemente insignificante. A veces la Maga sentía la necesidad de "encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los tachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir si no encuentra esa prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento. Sé lo que es eso [agrega Oliveira] porque también obedezco a esas señales, también hay veces en que me toca encontrar trapo rojo" (p. 21), o encontrar un terrón de azúcar que se le cayó para evitar una desgracia (p. 22-3). Estos actos obedecen a contactos con un mundo en el que las leyes no están determinadas por lo que el criterio racional denomina importante. Este mundo no categoriza los hechos según un valor más o menos positivo; todo acto —también el considerado nimio por todo aquel que no es un "piantado"— posee el poder de cambiar las leyes naturales. La existencia de este estrato mítico está postulada por la presencia de un narrador omnisciente ubicado en un nivel superior a la acción y está corroborado por los corolarios que hemos esbozado.

Oliveira y la Maga habían vivido juntos durante un largo tiempo. A pesar de ello, de los múltiples encuentros, de la Maga que vivía según postulados que no eran los lógicos, Oliveira todavía trataba de condicionar sus actos a normas ra-

[79] Más adelante lo comprobaremos una vez más con las relaciones de Oliveira y Traveler.

[80] Véase *Los premios,* pp. 52-3.

cionales. "¿Qué venía yo a hacer al Pont des Arts?" (p. 16). Esta pregunta —además, no había que preguntar ¿por qué? [81]— es respondida por el recuerdo de la adivina madame Leonie que había definido a la Maga: "Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts" (p. 18). Pero, ir allá conscientemente para encontrarla, era el modo más seguro de no hallarla. Los encuentros jamás habían ocurrido por predisposiciones y decisiones lógicas; se hallaban porque alguna fuerza los atraía, porque se desplazaban en otro plano existencial. "Si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido y ahora en cambio envilecía mi fracaso llamándolo rodeo" (p. 17).

Estar con la Maga era entrar a un mundo en el que nada podía ni debía ser previsto ni aprehendido racionalmente: "Para verte como yo quería era necesario empezar por cerrar los ojos, y entonces primero cosas como estrellas amarillas (moviéndose en una jalea de terciopelo), luego saltos rojos del humor y de las horas, ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil" (p. 18). Entrar al mundo-Maga era abandonar lo aceptable y lo ordenado para sumergirse en las estridencias de las sensaciones; era reemplazar lo serio por lo nimio, pensar en lo inútil que ya no obedecía al término "inútil", jugar a "recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido" (p. 19).

Sus relaciones iniciales se habían expresado en los términos convencionales del amor pero en circunstancias que no se podían concretar en una ilación lógica. "A la Maga le encantaban los líos inverosímiles en que andaba metida siempre por causa de las leyes de su vida" (p. 20). "Por mi parte [dice Oliveira] ya me había acostumbrado a que me pasaran cosas modestamente excepcionales" (pp. 20-1). Cuando estaban juntos sentían que la realidad no acababa con la física. Ambos

[81] Véase "Pañuelos", *Historias de cronopios y de famas,* p. 126.

estaban totalmente abiertos a un mundo que los arrostraba con hechos rotulados como coincidencias, accidentes, excepciones a la regla, pero que ellos aceptaban como signos de leyes trascendentales. Ante esto —y he aquí la diferencia entre las actitudes de la Maga y Oliveira— ella aceptaba lo que sentía y se dejaba vivir, mientras que él se daba cuenta de que "buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas" (p. 20).

Oliveira sólo sabía que debía buscar, aunque aún desconocía lo que buscaba. Se sentía alienado, cansado de "todo ese abecé de mi vida [que] era una penosa estupidez porque se quedaba en mero movimiento dialéctico, en la elección de una inconducta en vez de una conducta, de una módica indecencia en vez de una decencia gregaria" (p. 25). Ante la Maga que vivía, que era — Oliveira pensaba, se reducía al intelecto. La Maga era la manifestación de un modo de vida que rechazaba todo lo aceptado por los órdenes positivistas. Ella era un espejo que reflejaba una imagen acusadora contra el intento de intelectualizar la realidad. Frente a ella Oliveira se reconoce y ve que su orden no sirve.[82] Al enfrentarse con nuevas posibilidades de vivir, él niega la supremacía de la ordenación racional de la realidad: "¿Por qué no aceptar lo que estaba ocurriendo sin pretender explicarlo, sin sentar las nociones de orden y de desorden, de libertad y Rocamadour como quien distribuye macetas con geranios en un patio de la calle Cochabamba?" (p. 27). Oliveira comprende entonces que debe buscar otro orden existencial, otro nivel de vida, y otro método con posibilidades que no se reduzcan a dos alternativas. El concreta entonces el primer paso de su búsqueda: quiere aceptar "la realidad" sin hurgarle explicaciones, sin limitarla a condicionamientos racionales. El segundo paso se establece con la Maga en términos de amor.

Mientras tuvo a la Maga, Oliveira había afirmado no estar enamorado de ella, que el acto sexual lo consumaban con "un virtuosismo desapegado y crítico" (p. 24); "nos queríamos en

[82] Medrano también reconoció su mentira frente al amor de una mujer. Aunque los resultados son diferentes, la búsqueda se emprende con un deseo irrefrenable al enfrentarse con alguien que tiene "maná", que ofrece la posibilidad del amor (quizá otro nombre de la misma "cosa").

una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared" (p. 26). Pero luego de haberla perdido, Oliveira se exaspera al recordar "que nunca volvería a estar tan cerca de su libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por librarme era una admisión de derrota" (p. 27). Sólo al notar su ausencia y estar nuevamente en otro hueco de esa cadena de razonamientos que es inadecuada para explicar lo que le importa saber, alcanza a comprender que aún en ese orden caduco podía hallar algún sentido en el amor.

De esta breve exposición podemos concluir que, aún antes de haber clarificado su meta, Oliveira adoptó dos métodos básicos para emprender su búsqueda: 1) el abandono del orden racional, característico del Occidente, a favor del desorden tipificado por la Maga, que se traducía en un orden de otro nivel existencial, mítico; 2) la negación del amor, y todo contacto que pudiera permitirle hallar un puente con otros seres humanos. Luego veremos que ambos métodos se ramifican para abarcar una negación total de todo lo que es el hombre y su civilización occidental. De este modo, desligándose del hombre y de su cultura, Oliveira negaría su yo, retrocedería al punto cero de la historia para entonces volver a la raza con una nueva perspectiva.

Cabe aún determinar la meta que Oliveira esperaba alcanzar. Luego de haber perdido a la Maga, él ve que está reducido a nombrar su meta con "la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea" (p. 28). Según Morelli, todo hombre busca el reino milenario, "se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero ésta es otra definición posible del bípedo implume" (p. 436). Pero el centro que buscaba Oliveira era más que eso. Según lo determinaremos luego, llegar al centro era reducir el Todo a un punto (Aleph) desde el cual es posible observar el universo; era asignar un valor único a ese Todo, era trascender el amor y la razón y todo lo que es humano; era dejar de ser hombre para incorporarse a ese nivel mítico que niega categorías y clasificaciones. En-

tonces, y sólo entonces, Oliveira podría recomenzar la historia del hombre desde cero.

Cuando estuvo con la Maga, Oliveira había emprendido la búsqueda otorgándole a todo acto un valor único, o sea, ningún valor: "Tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos" (pp. 28-9). Todo es igual para aquel que anula la escala de valores que el Occidente ha impuesto sobre los actos humanos y que niega su compromiso con el hombre. Por esa vía, abrazado a la Maga, había estado encaminado hacia una aprehensión del Todo. Pero Oliveira también niega a la Maga y al amor que los unía. Al hacerlo, rechaza su mundo y vuelve a "las categorías tranquilizadoras" que se desbaratan con sólo pensar en la Maga. Ante la Maga, o ante su recuerdo, se desintegra toda jerarquía: "Muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor: muñequito, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito, la novela. La muerte, el muñequito. La lengua de la Maga me hace cosquillas. Rocamadour, la ética, el muñequito, la Maga. La lengua, la cosquilla, la ética" (p. 29). Pero luego de haber estado con la Maga, el retorno a las categorías ya no puede ser absoluto ni final. Al haber tomado contacto con otro modo de vida, Oliveira ya no puede retornar y quedarse con los hombres, sólo puede oscilar entre ambos niveles hasta plegarse definitivamente a uno de ellos, o persistir en una actitud ambivalente que podría conducir a la locura. Recordemos también lo ya discutido en otra ocasión: una vez establecido el contacto con la supra-realidad, el ser sensible tratará de impulsarse hacia ese estrato porque "el hombre no es sino que buscar ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta" (p. 418).

Oliveira quería salirse de sí mismo, "para de pronto desde fuera aprehenderme, o dentro pero en otro plano, como si yo fuera alguien que me está mirando (mejor todavía —porque en realidad no me veo—: como alguien que me está viviendo)" (p. 461). Esto se cristaliza en la sensación de que el hombre está unido a otro estrato que posee la respuesta a la pregunta

ontológica de qué es el hombre: "Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente al correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estrato fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser." "Mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz (cómo nombrar esa asediante certeza pegada a la cara) el ser será otra cosa que cuerpos *y* que cuerpos y almas *y*, que yo y lo otro, que ayer y mañana." (pp. 413-14). Pero para llegar a este punto sería necesario pegar un salto hacia adentro y así hacer explotar todas las determinaciones que lo obligan a actuar de un modo prefijado en un tiempo y en un espacio específicos. Oliveira debería negar que "era clase media, era porteño, era colegio nacional" (p. 32); descontar las amonestaciones de su hermano burgués sobre los deberes filiales; negar la cultura y toda acción. Pero el hombre es la suma de todos los elementos de que Oliveira trata de escapar, es parte de un sistema que niega toda elección fundamental: "Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada, zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto, es decir que andas con tu límite *por fuera* y más allá de ese límite no podés llegar, cuando creés que has aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedazo por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite." (pp. 462-63). No sólo la capacidad intelectual es incapaz de violar el límite; la imaginación también se halla circunscrita a los elementos perceptibles de la realidad empírica que imposibilitan penetrar "el otro espacio, donde sopla el viento cósmico" (p. 464).

En París, Oliveira se plegó al Club de la Serpiente —centro de sesiones escapistas donde se hablaba de literatura, jazz, el dolor del alma, la-vi-da. En una de las reuniones del grupo, se postuló que la acción es un modo de apresar y darle sentido a la realidad convencional. Esto implica que hay vacíos en el presente, que se carece de ciertos materiales que deben ser logrados. Oliveira rechaza la posibilidad de darle sentido a la vida mediante la acción. Considera que es más importante protestar contra estos vacíos renunciando a todo movimiento. Esta actitud implica que a pesar de las reiteradas expresiones de búsqueda, Oliveira exige que la vida posea un

sentido apriorístico. Antes de la aparición del hombre sobre la Tierra, el universo debía poseer alguna razón de ser. El hombre no otorga sentidos, sólo puede buscarlos. Oliveira sabe que su realidad es negativa. Si no lo fuera no se sentiría alienado frente a todo lo que lo golpea a diario; no trataría de negar la acción mediante argumentos que le impedían hallar lo que quería; no estaría en esa pieza llena de humo, vino y palabras. Y por eso –y a pesar de eso– su signo es la búsqueda. Según Oliveira, la cultura occidental ha errado el camino al entronizar a la acción como máxima manifestación de los poderes humanos. Apremiado por argumentos lógicos de sus compañeros, Oliveira admite que carece de pruebas analíticas para corroborar sus nociones. Estas sólo se basan en "la sospecha física de que algo no andaba bien, de que casi nunca ha andado bien" (p. 31). Por ello se negó a aceptar la cultura occidental y la tradición argentina. Acatar este llamado hubiera señalado su incorporación a un orden que cubría y esquivaba el problema trascendental: la búsqueda del ser que él cree posible sólo desde un punto fuera de su ser. Pero él nació dentro de un sistema que oscilaba entre dos polos: el sí y el no, que no admitía otras posibilidades, que rotaba en torno a un "criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folkocentrismo" (p. 33), –siempre un centrismo– que incorporaba a los hombres a su seno "como si la especie velara en el individuo para no dejarlo avanzar demasiado por el camino de la tolerancia, la duda inteligente, el vaivén sentimental. En un punto dado nacía el callo, la esclerosis, la definición, o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verduras, los negocios o la poesía" (p. 33). Tal era y tal debía ser el orden de la especie ya que no sobreviviría con la actitud oscilante de Oliveira. El era un elemento antisocial por no haber acatado los premisas básicas del sistema y por haber emprendido una búsqueda que lo desligaba de todo lo humano. El narrador omnisciente comprende la actitud del hermano de Oliveira que le recrimina sus actos; también simpatiza con la búsqueda de Oliveira, pero admite que la sociedad no podía aceptar al hombre que negaba sus postulados básicos.

Al negar el sistema social, Oliveira, que aunque no lo quiera está determinado por la sociedad, se halla en un punto neutro:

"¿Qué hacer?" (p. 33). Su respuesta es el rechazo de la sociedad, la historia y el llamado a la acción. Oliveira suma a la inacción consideraciones lúcidas que justifican su actitud pero que lo expulsan fuera de la realidad palpable, transformándolo en mero testigo de lo que ocurre a su alrededor.

La presencia de la Maga acusaba esa postura. Ella "que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida" (p. 35), lo impugna por no entrar a ese continuo: "Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza, pero no estás, vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza" (p. 34). Su acusación coincide con la del hermano de Oliveira y la opinión del narrador. Pero es precisamente ésa la postura preliminar en la búsqueda de Oliveira. Para llegar al centro, a verse a sí mismo ontológicamente, debía abandonar el ser, negar la acción y la cultura que lo habían determinado. Debía, por ende, dejar de ser para luego poder ser según las leyes que descubriera en ese centro que anhelaba hallar.

La búsqueda del centro (este término será expandido conforme se aclare para Oliveira) le exige alejarse de su Occidente. Esto implica negar la supremacía de la lógica y los procesos racionales que sirven para aprehender la realidad, y abandonar el lenguaje que se utiliza para comunicarlo; rechazar la comunidad de los hombres en términos que van de la camaradería al amor, del Club de la Serpiente a la Maga; renegar del peso de la historia sobre el presente. Oliveira rechazará meticulosamente cada uno de los compromisos que posee con el mundo, bajará a este punto cero que desea y entreverá el centro que llamará "kibbutz del deseo". Entonces volverá a Buenos Aires para tratar de reintegrarse a lo humano. Pero el hombre que ha entrevisto el nivel mítico de la realidad ya no podrá cejar en su intento de ser cada vez más. Aquel que tiene que "enriquecerse ontológicamente" no puede olvidar su búsqueda y restituirse totalmente al nivel del hombre. Oliveira oscilará entonces entre un sentimiento de comunión con sus amigos y la continuación de esa búsqueda que él ya sabe inútil. Oliveira jamás concretará una síntesis de

sus deseos, no podrá unificar al hombre con el kibbutz. Su vida penderá de un equilibrio inestable, de una ambivalencia que no podrá resolver y que, en último término, refleja su fracaso.

Una vez delineadas las premisas básicas del problema, pasamos a una elaboración de las etapas de su búsqueda. En la primera etapa, "El abandono del Occidente", analizaremos la resistencia de Oliveira frente a la dialéctica occidental y a la civilización que él conoció. Simultáneamente negará la ética judeo-cristiana y las relaciones con el hombre en términos de amor y caridad. Oliveira retrocederá al punto cero de la historia al negar el amor y al abandonar a la Maga luego de la muerte de Rocamadour; al fracasar en su piadosa aproximación a Berthe Trèpat, y al denigrarse junto a la *clocharde*. Entonces Oliveira entreverá "El kibbutz del deseo". Luego de su visión lo veremos de vuelta en Buenos Aires donde tratará de fusionar su deseo –la búsqueda– con su necesidad –el contacto con lo humano.

a) *El abandono del Occidente*

i) La negación de la dialéctica

Según Luis Harss, "*Rayuela* es una obra terapéutica que nos ofrece un tratamiento completo contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a la vez un manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual".[83] Nosotros nos adherimos a este juicio y nos permitimos agregar que la acusación contra la dialéctica occidental está implícita en la búsqueda de Oliveira de otra realidad, y explícita en sus debates con los miembros del Club de la Serpiente.

A través de diversas escuelas filosóficas, el término "dialéctica" sufrió diversas transformaciones e interpretaciones. Para el caso de Oliveira, consideramos apropiado utilizar este concepto con la siguiente acepción: la dialéctica es el proceso que utiliza argumentos lógicos, productos de la razón, para inves-

[83] HARSS, *op. cit.*, p. 259.

tigar fenómenos relativos al hombre y su universo. Añadimos a esta definición la noción de que la dialéctica critica las contradicciones de la razón misma cuando ésta trata de abarcar objetos trascendentales que escapan a la aprehensión de deducciones lógicas, ya que la razón no está capacitada para explicar *todos* los fenómenos relativos al universo.[84] Sin embargo, y a pesar de sus límites, la razón fue adoptada por el hombre occidental como medio de aprehensión de la realidad. Luego, la razón cubrió todos los aspectos de la civilización occidental, encauzando la vida del hombre dentro de sistemas ordenados y rígidos; organizando sociedades y condicionando el progreso en términos científicos, productos, a su vez, de procesos racionales.

Con la exaltación de la razón se subyugaron los sentimientos del hombre, que fueron relegados a una posición secundaria. La razón había partido como instrumento del hombre para poseer la realidad, pero acabó poseyendo a su mismo creador. El hombre creó el lenguaje como medio de comunicación. Este asumió, a través de su desarrollo, una estructura paralela al esquema mental de sus hablantes. En el caso del hombre occidental, el lenguaje refleja sus procesos racionales. Las palabras, símbolos abstractos de objetos empíricos y trascendentales, se transformaron en objetos independientes alejando al hombre de los objetos mentados. Esto creó un mayor extrañamiento entre el hombre y la realidad que intentaba captar mediante un lenguaje que ya lo controlaba estableciendo relaciones lógicas entre diversos objetos. Siguiendo criterios racionales, se crearon además, sistemas sociales y éticos dentro de los cuales se encasilló el ser humano. En su encasillamiento, el hombre, poseedor y poseído del lenguaje, vivía con la ilusión de la felicidad que se manifestaba a través de avances en la escala social, la adquisición de objetos materiales, productos del progreso científico, etc. Ante la objeción de Ronald de que con este sistema "no nos ha ido tan mal", Oliveira responde: "¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien? ¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, propo-

84 Véase "Dialectic" en *The Encyclopedia of Philosophy*, editada por Paul Edwards, New York: The Macmillan Company and the Free Press, 1967, Vol. II, pp. 385-88.

nernos un futuro? Si una lombriz pudiera pensar, pensaría que no le ha ido tan mal. El hombre se agarra de la ciencia como de eso que llama áncora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es. La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en el centro. A pesar de toda su curiosidad y su insatisfacción, la ciencia, es decir, la razón, empieza por tranquilizarnos" (p. 194). Pero para el hombre que siente una trascendencia, que comprende que lo llamado "realidad" no puede ser todo, esa tranquilidad no satisface. El perseguidor se siente unido a otros estratos existenciales, se siente parte de una realidad más amplia que la encabestrada por el raciocinio porque no puede ser que esto sea todo, desconfía de todo menos de la certidumbre de que él es. Todo se torna relativo a partir de este sentimiento porque toda elaboración sobre lo que es la realidad debe ser traducida a palabras, conceptos y sistemas (p. 192). Y desde el momento en que se adopta el lenguaje, se ha recaído en el sistema, porque éste sólo es el reflejo de una ordenación de aquello cuya existencia se debate y cuyo sentido se ignora. A esta petición de principio, Oliveira agrega que aun el egocentrismo, la noción del "yo soy", constituye "una creencia fundada en el terror, una necesidad de afirmar lo que te rodea para no caerte dentro del embudo y salir por el otro lado vaya a saber dónde" (p. 193). Entonces, la razón que había servido de base para poseer la realidad, se transforma en un medio para alienar al hombre de lo que lo rodea. Es precisamente este sentimiento de enajenación el que causa que Oliveira empiece a renegar de toda la cultura occidental.

La razón —base del Occidente— se defiende hasta la última de las palabras, pero prescindiendo de las palabras, el hombre cae en el vacío. Si se abandona el discurso dialéctico, si se da un paso atrás, las palabras desaparecen: "Esa lámpara es un estímulo sensorial, nada más. Ahora da otro paso atrás. Lo que llamás tu vista y ese estímulo sensorial se vuelven una relación inexplicable, porque para explicarla habría que dar de nuevo un paso adelante y se iría todo al diablo" (p. 193). Es entonces cuando el hombre se aferra temeroso a la ciencia, a la razón, a su casa y su trabajo. La búsqueda ontológica puede conducir al hombre a un vacío. Sólo los perseguidores

aceptan el riesgo y emprenden ese camino. Cuando el perseguidor toma conciencia de las limitaciones de la razón, de la incapacidad de la dialéctica de ordenar la realidad que escapa a ciertas fórmulas, se siente alienado ante todo lo que percibe. Oliveira siguió ese proceso. Su lucidez le permitió captar que aun los criterios científicos entraban en crisis, que —según observa Morelli— aun "el dualismo se había agrietado ante la existencia de una común reducción a la materia y el espíritu a nociones de energía. En consecuencia, sus monos sabios parecían querer retroceder cada vez más hacia sí mismos, anulando por una parte las quimeras de una realidad mediatizada y traicionada por los supuestos instrumentos cognoscitivos, y anulando a la vez su propia fuerza mitopoyética, su 'alma', para acabar en una especie de encuentro *ab ovo*, de encogimiento al máximo, a ese punto en que va a perderse la última chispa de (falsa) humanidad" (pp. 558-59).

Junto con la dialéctica Oliveira rechaza los principios de la ética judeo-cristiana (p. 198). La interpretación histórica creada por el hombre ha fallado pues sólo ha logrado alienarlo de la realidad. Habiendo tomado conciencia de ello y deseando llegar al encuentro *ab ovo* para recomenzar el camino del hombre, Oliveira canalizará su inteligencia en otra dirección. Iniciará la búsqueda del centro que lo conducirá a una aprehensión mítica de la realidad. "¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeo cristiana? Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo" (p. 616). Oliveira quiere retroceder al punto cero de la historia, al punto que converge con lo mítico, y ver el universo con el ojo desnudo: él solo frente a la creación. Retornará así al comienzo ontológico, al primer momento del ser. Entonces podrá crearse un nuevo verbo, un nuevo lenguaje que reflejará, que será, la verdadera realidad y no una reproducción de nociones mediatizadas por la razón y sus símbolos alienantes. En ese nivel mítico, el hombre quizá se hallará solo, pero ya no alienado por su servicio a la "Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente, S. R. L."; volviendo hacia

ese punto de partida quizá se recobre algo que el hombre "debería ser para que *su* noción de la realidad fuera aceptable" (p. 510). Entonces quizá se imponga un nuevo orden regido por el azar que dejará ver "un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma" (pp. 426-27). Ante esta posibilidad, Oliveira ansió descubrir otra ordenación total del universo: "ansié la dispersión de las duras constelaciones, esa sucia propaganda luminosa del Trust Divino Relojero" (p. 427).

Como todo hombre sensible que no está satisfecho con sus actos, Oliveira emprendió la búsqueda de "un reino milenario, un edén, un otro mundo" (p. 432). Hallando la entrada a ese mundo huiría de las circunstancias empíricas. Pero mientras la mayoría de los que buscan el reino lo hacen para escapar de la realidad, para cerrar la puerta tras ellos, Oliveira buscaba la puerta que se abriera a otro estrato existencial. Sin embargo —si Morelli tiene razón— "ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno" "Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla." (p. 435). Algunos han hallado su satisfacción en el mundo que ven, en el escape chico que es la casa de las afueras, los buenos amigos... Para Oliveira esta respuesta se transforma en otra pregunta. El cree que la lucidez podrá conducirlo hacia el mundo mítico a través de todas las vallas que se puedan interponer. El ha negado la dialéctica como método de posesión de la realidad; ha postulado el uso de la inteligencia por la vía mágica; pero aún no ha aceptado que ya está determinado por leyes que él no puede transformar —limitaciones sociológicas, fisiológicas, culturales— que lo obligarán a negar la razón por la razón misma.

ii) La negación de lo humano

Oliveira concebía la posibilidad de abarcar la visión mítica mediante el retorno al punto anterior a la historia. Ya vimos que a través del camino racional y de la ética judeo-cristiana, la historia creó una versión determinada del hombre. Oliveira la consideraba equivocada a causa de la alienación del

hombre que el Occidente había impuesto al desintegrar la unidad constituida por el ser humano y el universo. El hombre se hallaba doblemente extrañado de la realidad: primero, por la reducción de los procesos universales a fórmulas lógicas; segundo, por la elaboración de un lenguaje que mediatizaba esas formulaciones.

Llegar al momento prehistórico también exigía abandonar los lazos que unen a los hombres. El ser humano teme la soledad y es incapaz de sobrevivir sin la ayuda de sus semejantes. Por eso establece relaciones en términos que varían desde el idealizado sentido comunitario de la humanidad, la camaradería y la amistad, hasta el amor. Desde que Oliveira sintió que la realidad que vivía no podía ser *la realidad*, negó metódicamente todo contacto con ella. Entonces abandonó Buenos Aires y su trabajo, su familia, su amante Gekrepten, su amigo Traveler. En París conoció a la Maga.

La Maga había salido de Montevideo con su hijo Rocamadour sin saber por qué, "lo único importante era haber salido de Montevideo, ponerse frente a frente con eso que ella llamaba modestamente 'la vida'" (p. 37). En la parte introductoria a esta presentación, indicamos que la Maga era un ser que se guiaba, *sin saberlo,* por leyes a-racionales –su orden era el desorden; lo que importaba era lo racionalmente insignificante. Su mundo era el de la comunicación directa con el sentimiento estético. Ella era incapaz de elaborar conceptos críticos, pero *sentía* el flujo que emanaba de una obra de arte, de un reflejo en un zaguán, de un pétalo. La Maga, subrayémoslo, era un ser que no había mediatizado la realidad; que, al igual que los seres primitivos, percibía el mundo con una visión mágica del universo. Intelectualmente podría ser considerada tonta, pero –como lo había afirmado Ronald–: "Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas. Ahí está, fijate: no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía. Es como ponerse de espaldas a todo el occidente, a las Escuelas" (p. 606). Era precisamente porque era un ser primitivo, en contacto directo con la realidad a la que estaba unida a través del sentimiento de la solidaridad vital, que ella cristalizaba lo abstracto en manifestaciones físicas, imágenes de color, sonidos (p. 159). Por-

que podía darle las espaldas al Occidente, ella era capaz de felicidades infinitas, de sentir cosas que el Club debatía en términos dialécticos sin lograr penetrar la costra. "Su único error era querer una prueba de que esa cercanía valía todas nuestras retóricas. Nadie podía darle esa prueba, primero porque somos incapaces de concebirla, y segundo porque de una manera u otra estamos bien instalados y satisfechos en nuestra ciencia colectiva" (p. 608).

Oliveira se encontró con este ser que acusaba su inmensa estupidez al reducir toda posibilidad de actuación a un sí o a un no, a un movimiento dialéctico (p. 25). El encuentro los llevó al deseo, al sexo, al amor. Sin embargo, y a pesar de ser feliz, Oliveira negaba el amor como felicidad. Pero esa paz y ese placer eran la felicidad que Oliveira no veía y no podía aceptar por estar enfrascado en la reducción del universo a términos racionales. El, que había decidido abandonar la dialéctica porque sólo servía para reducir sus posibilidades de aprehensión del universo, utilizaba ese método para rechazar la apertura a un nuevo ámbito existencial. Oliveira reducía todo camino al escrutinio de su lucidez; él necesitaba principios para partir en búsqueda del centro, mientras la Maga le mostraba, mediante la anulación del método, la posibilidad de penetrar directamente al mundo, al "continuo de la vida", a ser un cuadro y no un testigo que permanece fuera.

Gracias a lo absurdo de su fe en la intelectualización, Oliveira se sentía en su medio durante las sesiones del Club de la Serpiente. Debido al énfasis en lo racional, la Maga funcionaba mal. Ellos sólo se podían hallar haciendo el amor. La Maga quería poseer el conocimiento de Oliveira, mientras que él conocía la inutilidad de los datos que poseía. "La única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado" (p. 45). El quería entrar al mundo-Maga por la razón y no por el único medio posible: el amor. Oliveira se negó a hacerlo. Negó el amor y sus expresiones en

aras de la razón: "Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos" (p. 44). Sólo cuando había perdido a la Maga comprendió su error. El pudo haber alcanzado su meta a través del deseo por la Maga, pero prefirió reducir toda posibilidad de pasaje a la repetición monótona, y esperar "sin querer comprender que limitarse a esperar abolía toda posibilidad real, como si por adelantado se condenara a un presente estrecho y nimio" (p. 479). Pero cuando estaba con la Maga lo ignoraba. Continuaba buscando racionalmente la puerta que apuntaba hacia otra dirección.

Si su primer error en las relaciones con la Maga fue no reconocer el amor y tratar de negarlo a favor de operaciones racionales, el segundo error fue no ver que el amor era un fin en sí, que no necesitaba trascendencia. "Me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado" (p. 483). Oliveira quería "un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podía empezar a tejer una lengua" (p. 483). El deseaba un objeto que lo llevara a lo mítico, ignorando que estaba con un ser mítico que lo amaba y que ese amor bastaba. Solamente al final de su búsqueda, viendo a su amigo Traveler con Talita, comprendería que el amor bastaba aun para remediar el error del Occidente.

La Maga le había mostrado el desorden como disciplina, pero él no lo asimiló hasta haberlo digerido racionalmente. Aun entonces fue incapaz de expresarlo porque hacerlo era retornar al lenguaje que estaba incapacitado para manifestar lo que trascendía todo esquema dialéctico. A pesar de sus denuncias, Oliveira desconocía otro método. "Sos como un médico, no como un poeta" (p. 95), le dice la Maga acertadamente. Al no ser poeta, él era incapaz de crear el verbo, de violar la palabra que había violado la unidad hombre-universo; él no podía llegar al verbo sin usar palabras que encubrían el momento prehistórico que anhelaba obtener. Era un hombre que se estrellaba contra el muro de las palabras sabiendo de antemano que no pasaría, pero que no tenía otra alternativa que continuar topando las vallas.

El amor hubiera podido llenar ese vacío dándole acceso a algún sentido humano de la realidad. Pero aunque Oliveira conocía causas positivas —luchar por la independencia argelina, contra el antisemitismo o el racismo (p. 474)— él prefería no actuar: "A carácter pasivo correspondía una máxima libertad y disponibilidad, la perezosa ausencia de principios y convicciones lo volvía más sensible a la condición axial de la vida (lo que se llama un tipo veleta), capaz de rechazar por haraganería pero a la vez de llenar el hueco dejado por el rechazo con un contenido libremente escogido por una conciencia o un instinto más abiertos, más ecuménicos por decirlo así." (p. 474). Actuar sería renunciar a su búsqueda. El centro que buscaba requería mantener abiertas todas las múltiples posibilidades de acción, abrirse por completo a la realidad. Cualquier decisión a favor de una causa, de una mujer, aniquilaría la multiplicidad y, con ella, la posibilidad de llegar al centro. Oliveira quería ser actor, pero eso "significaba renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en fila uno. 'Lo malo', se decía Oliveira, 'es que además pretendo ser espectador activo y ahí empieza la cosa' " (pp. 475-76). Ser espectador, ser testigo, esperar que se abriera la puerta, era el modo seguro de que esa puerta permaneciera cerrada. Como lo había deseado Johnny Carter, había que desfondarla a patadas. Pero actuar era elegir, y toda elección posibilitaba el error y con ello la exclusión del camino al centro. Oliveira estaba condenado a una ambivalencia, a mantenerse en suspenso hasta que pudiera aclarar la vía segura que condujera a la visión mítica de la realidad. Por eso no actuó, por eso renegó del amor y del contacto con todo ser humano. Oliveira se iba circunscribiendo a los límites de su propio ser, se estaba preparando para un "satori", la explosión hacia sí mismo.

Oliveira decide abandonar a la Maga. Al alejarse de ella logra reconocerse: está viejo, flaco y enamorado de la Maga. Trata entonces de abandonar su búsqueda y restituirse a la humanidad, sentir, amar, someterse a las limitaciones que impone la sociedad. Pero en ese deseo, que implica retornar a la Maga, inscribe su búsqueda: "Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediable-

mente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos" (p. 116).

Aunque Oliveira no abandona su búsqueda, ya ha expresado el deseo de comunicarse con la humanidad. Y es en ese momento que él siente piedad por un viejo que fue atropellado por un auto.[84] El accidente une a todos los testigos. Esto le da a Oliveira la pauta de una desorganización de la sociedad: la ley hubiera sido que cada uno siguiera por su camino ya que los hombres viven totalmente incomunicados en el nivel ontológico. "Estar solo es en definitiva estar solo detro de cierto plano en el que otras soledades podrían comunicarse con nosotros si la cosa fuera posible" (p. 119). El accidente permitió esa comunicación. Los hombres viven solos y temen la soledad. Para combatirla llegan al "colmo del gregarismo, a la gran ilusión de la compañía ajena" (p. 120), pero sin hallar el modo de comunicar lo que trasciende las leyes sociales. Por eso, ante un accidente, se busca la comunidad. El accidente ofrece el entrecruzamiento de planos solitarios y crea, al menos por un momento, el sentido comunitario, la piedad, la lástima. Este proceso se repetiría esa misma noche con la muerte de Rocamadour, el último hecho que señalaría la separación final de Oliveira y la Maga.

Oliveira sintió ese momento del accidente y lo reactivó con Berthe Trèpat durante su malogrado concierto. Tratando de escapar de sus pensamientos, Oliveira entra a una sala de conciertos donde Berthe Trèpat ejecuta varias composiciones "vanguardistas" que son mal recibidas por el público. Los pocos que habían ido huyen del concierto. Oliveira sabe que él también debería salir de allí pero se queda. Siente lástima por la concertista: " 'A ver si con los años me empiezo a ablandar'. Tantos ríos metafísicos y de golpe se sorprendía con ganas de ir al hospital a visitar al viejo, o aplaudiendo a esa loca encorsetada. Extraño. Debía ser el frío, el agua en los zapatos" (p. 130). El aparente cinismo del narrador al interpretar los sentimientos de Oliveira era acertado. Oliveira tam-

84 Los que optan por la segunda lectura sugerida por el autor, sabrán que Oliveira y Etienne fueron a visitar al viejo, que resultó ser Morelli.

bién lo hallaba extraño e intentaba fugarse hacia uno de sus ríos. Pero se ve (desde afuera y desde adentro, como actor y testigo) llevando a Berthe Trèpat por las calles y actuando como Horacio Oliveira no debería actuar. Siente lástima por ella, y se *siente* alegre al verse fuera de las acostumbradas reducciones dialécticas. "Alegría, algo como una forma física de la alegría. Aunque le costara creerlo, alegría. Se hubiera reído de contento, de puro y encantador e inexplicable contento" (p. 142). Se sentía feliz al oir que Valentín —el esposo de Berthe Trèpat— era heterosexual, que jugaba, y que esa noche la había dejado fuera, permitiéndole a Oliveira salir de su cauce. Ni Valentín ni Oliveira respetaban sus leyes. Esa noche Oliveira había violado las leyes que lo habían liberado del compromiso social para reingresar a lo humano con un sentimiento humano: la alegría. Pero él fue castigado por intentar salir de su normalidad. Sintiendo lástima por ella, le ofreció conseguirle un cuarto para que pasara la noche. Berthe Trèpat percibió una insinuación que quizá por primera vez Oliveira no había tenido. La cachetada de la mujer lo restituyó a su realidad. Luego, ya solo, "se dijo que, al fin y al cabo, no había sido tan idiota sentirse contento mientras acompañaba a la vieja a su casa. Pero, como de costumbre, había pagado por ese contento insensato. Ahora empezaría a reprochárselo, a desmontarlo poco a poco hasta que no quedara más que lo de siempre" (p. 149). "Te falló, pibe, qué le vas a hacer" (p. 150).

Ser rechazado en el momento en que se había restituido a los instintos, a los sentimientos humanos, marcó definitivamente el curso de Oliveira. Si Berthe le hubiera permitido comprometerse con un destino humano, si le hubiera dejado compenetrarse de sentimientos humanos, Oliveira se hubiera podido restituir al seno de la comunidad humana. Pero ella no comprendió la intención de Oliveira y éste abandonó a los hombres. Aunque Oliveira volvió a la pieza de la Maga, ya no reaccionaría como un ser humano. Notó que Rocamadour, el hijo de la Maga, había muerto consumido por alguna enfermedad y por la irresponsabilidad de la Maga, pero no se lo comunicó a la madre, no reaccionó: " 'Calzar en el molde', pensó Horacio. 'Gritar, encender la luz, armar la de mil demonios normal y obligatoria. ¿Por qué?' Pero a lo mejor, todavía...

'Entonces quiere decir que este instinto no me sirve de nada, esto que estoy sabiendo desde abajo. Si pego el grito es de nuevo Berthe Trèpat, de nuevo la estúpida tentativa; la lástima. Calzar en el guante, hacer lo que debe hacerse en estos casos. Ah, no, basta. ¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante'." (pp. 176-77).

Ni él, ni los amigos del Club que van llegando y siendo enterados de la muerte, hacen nada. Ante la muerte del chico tratan de aliviar sus propias emociones retardando la reacción de la Maga. Actúan como si ésta fuera una reunión normal.[85] Ignoran la cuna de Rocamadour y se sumen en una absurda orgía literaria —absurda para los que creen en el Occidente, en la acción y en la solemnidad del momento; lógica para Oliveira, que niega la acción, el amor, la compasión y las dicotomías occidentales—. Según Oliveira, ellos actúan luego que la Maga descubre el cadáver debido a la interconexión de los planos ya mencionados en el caso del viejo accidentado. Si los hombres viven en planos solitarios, la regla es continuar en ese aislamiento. Pero el accidente, cuando la Maga descubre la muerte de Rocamadour, moviliza esos planos que se unen en un sentimiento de compasión por la Maga y de autosatisfacción al actuar "correctamente". Todos dicen o hacen algo. Sólo Oliveira permanece impasible; aunque está nervioso, "se dijo que no sería tan difícil llegarse hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. 'Pero eso yo lo haría por mí', pensó. 'Ella está más allá de cualquier cosa. Soy yo el que después dormirá mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que ya le han dicho éstos' " (p. 204). Y era justamente ese yo que él trataba de liquidar.

Mientras el chico yacía muerto, el Club había discutido la búsqueda del reino milenario, la acción como medio de hallarlo. Cuando la Maga descubrió la muerte de su hijo, el orden del Club se desbarató y se consideró absurda la no-acción de Oliveira. Pero él había sido el único del grupo que

[85] "Conducta en los velorios", en *Historias de cronopios y de famas,* pp. 52-7.

actuó según sus leyes y su credo. Haber consolado a la Maga hubiera sido admitir que el camino occidental era correcto y él había acabado de reiterar que no aceptaba la historia y la ética heredada; que debido a un error en el comienzo del proceso se había llegado a una alienación de la realidad que poseía al hombre; que era necesario volver a ese punto inicial para abrazar el universo con un abrazo no-occidental, a-racional, a-judeo-cristiano, a-humano en el sentido que ellos habían acatado.

Al ser fiel a su búsqueda, Oliveira renegó de la Maga porque, como ella lo reconoce en su carta a Rocamadour, Oliveira también había concluido "que el mundo ya no importa si uno no tiene fuerzas para seguir eligiendo algo verdadero, si uno se ordena como un cajón de la cómoda" (p. 233). Oliveira negó el sentimiento de piedad por la Maga como ya se había resistido a su amor. Al renunciar al Club se alienó de todos los que habían tenido contacto con él. Alcanzó, finalmente, la reducción de su circunstancia al nivel cero: "No se puede querer lo que yo quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros. Había que saber estar solo y que tanto querer hiciera su obra, me salvara o me matara, pero sin la rue Dauphine, sin el chico muerto, sin el Club y todo el resto" (p. 239). Ya estaba solo, desnudo de todo compromiso, frente a su búsqueda.

b) *El kibbutz del deseo*

La búsqueda de Oliveira "es la consciente ruptura con las convenciones de una sociedad que definitivamente no está hecha para el hombre. Es el abandono de las exterioridades que aparecen como las inmediatas responsables de esta existencia alienada".[86] Esta búsqueda, además, "da por supuesto el hacer añicos la débil estructura que mantiene el orden sociocultural existente".[87] En sus discusiones en el Club, Oliveira había reclamado volver atrás, al momento antes de la dialéctica, antes de las palabras, antes de la historia. El se halla

[86] HÉCTOR N. SCHMUCKLER, "*Rayuela*: juicio a la literatura", *Pasado y presente*, III, Nº 9 (1965), p. 39.
[87] *Ibid.*, p. 36.

ahora sin el apoyo formal de una cultura, sin historia, sin contacto con los hombres, sin sentimientos humanos. Desposeído, totalmente alienado de la realidad que conoce, medita sobre su meta: "el kibbutz del deseo". Este término "es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de corso en corso. Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro" (p. 239).[88] Llegar al kibbutz es pasar a un estrato mítico donde no existe el tiempo y el espacio. En el nivel mítico, la realidad y el hombre se enfrentan (se unen) sin mediatización alguna. Se restablece la unidad integral formada por el yo, desposeído de todo atributo racional como valor supremo, y lo que está fuera de la conciencia del yo. Este es el momento en el cual el término de exclusión ya carece de sentido. Ver el kibbutz es haber emprendido el retorno a la vía mágica, a la convivencia —por oposición a la alienación— del hombre y su universo.

El problema de Oliveira aún radicaba en su incapacidad de determinar un medio seguro para llegar a ese punto. Su búsqueda lo había alejado del Occidente porque sabía que con él jamás llegaría al kibbutz. Ya había vuelto al momento anterior a la ética, a la cultura. Todavía le faltaba retroceder más, pero ya sabía que "era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le había robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres" (p. 240). Y en esta circunstancia de deseo y de soledad frente al universo, sabe que no ha errado, que el kibbutz existe porque él desea su existencia: "Se moriría sin llegar a su kibbutz pero su kibbutz estaba allí, lejos pero estaba, y él sabía que estaba porque era hijo de su deseo, era su deseo así como él era su deseo y el mundo o la representación del mundo eran deseo,

[88] El sustantivo "kibbutz" proviene de la raíz hebrea "k-b-ts". El infinitivo en el modo verbal "pi-el" es "lekabetz" cuya forma sustantivada significa la unión, la congregación de fuerzas en un punto determinado.

eran su deseo o el deseo" (p. 241). [89] Faltaba entonces un solo paso más, un paso más atrás para negar las limitaciones espaciotemporales que lo ubicaban en la noche y en el basural junto a los vagabundos, ya lejos de la Maga y del Club.

Oliveira yace en el basural tomando vino con la *clocharde* Emmanuèle –retazo de uno de aquellos encuentros con la Maga. El ve en ella la devastación de la humanidad y comienza a asomarse al kibbutz. Ve que él ha dado otro paso atrás hacia la negación de la dignidad humana. Este proceso es necesario: "la autodestrucción se realiza para llegar a lo esencial, la multiplicidad de líneas tendidas y la apertura de formas para señalar a través de ellas ese absoluto buscado".[90] Veía entonces a Heráclito enterrado en excrementos para curarse la hidropesía y la posición que también le permitió obtener su visión del universo. Oliveira comprende la analogía circunstancial y ve que ha llegado al borde del kibbutz.

La policía los arresta por borrachos y porque la *clocharde* estaba sirviendo sexualmente a Oliveira. Los llevan porque Oliveira no conocía el modo de explicar al policía "que todo estaba por hacerse y que lo único decente era ir hacia atrás para tomar el buen impulso, dejarse caer para después poder quizá levantarse" (p. 250).

Ya en el camión celular ocurre un "*satori*" [que] es instantáneo y todo lo resuelve. Pero para llegar a él había que desandar la historia de fuera y la de adentro" (p. 414). Oliveira ya había desandado ambas historias y así alcanza a ver las leyes del universo humano, el juego de la rayuela:

[89] En una cita de Morelli, ya mencionada en parte, éste dice: "Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla" (pp. 434-35). Demás estaría indicar que estas nociones coinciden con el deseo de Persio de hallar un módulo, una figura que sirva como símbolo mítico para abarcar el cosmos.

[90] ANA MARÍA BARRENECHEA, "*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero". *Sur*, Nº 288 (1964), p. 70.

> La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo... y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo..., lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia... se olvida que para llegar al cielo se necesitan como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. (pp. 251-52).

Oliveira retrocede a la infancia, el momento humano en que todas las posibilidades del hombre están abiertas, en que todo es posible porque aún no se ha entrado al ámbito de las "sacrosantas obligaciones castradoras" (p. 115), aún no se ha encabestrado al hombre a una vía racional que no conduce al Cielo de la rayuela sino a su alienación. El mundo occidental carece de sentido "porque la especie erró el camino desde sus orígenes, [es] un absurdo infinito al que el hombre occidental ha intentado –inútilmente– encontrarle sentido apoyado en la razón, en el sentimiento, en el pragmatismo; mundo que oculta un misterio, quizá percibido al ingresar en él, en la infancia, pero que luego vamos olvidando parcializados y fosilizados por capas de convenciones, hábitos de familia, de trabajo, de estudio, de lenguaje, por los engranajes de las diversas rutinas que nos apresan".[91] Entonces hay que volver al punto prehistórico, al nivel mítico de la realidad donde ésta es aprehendida directamente sin la mediatización de la razón y del lenguaje, en el que la existencia es un flujo a-temporal, donde el ser humano está abierto a la realidad en sus múltiples posibilidades y libre de los falsos temores que impuso el Occidente. Hay que volver a la infancia histórica,

[91] *Ibid.*, p. 71.

comenzar nuevamente a jugar a la rayuela y no abandonar el cielo conquistado.

El mundo corresponde a la imagen de un calidoscopio como el que poseían los dos pederastas que estaban en el celular junto a Oliveira y la *clocharde*. En el calidoscopio flotaban sueltos los cuerpos que lo integraban. El Occidente había errado al cristalizar los elementos por la vía racional: "Eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado" (p. 253). Pero en la cristalización caleidoscópica, en la que nada existía subsumido, un ojo lúcido podría captar las leyes del universo. Oliveira era ese ojo lúcido que había desandado su historia y la del Occidente ayudado por París, por Berthe Trèpat, por la Maga, por Rocamadour. Había bajado al estiércol y al basural. Entonces sólo quedaba

> tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro [Heráclito] se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir el Cielo (subir, palabra hipócrita; Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz (p. 253).

Al alcanzar la visión mítica de la realidad, Oliveira comprueba que el hombre no tiene que vivir sometido a una dialéctica, a una religión que se impone por el temor humano a lo desconocido, a los edictos de la razón y a la circunscripción de las formulacionas lingüísticas derivadas de ese sis-

tema. Llegar hasta el centro, el Cielo de la rayuela, el kibbutz del deseo, es reconciliarse con la realidad; es verse como parte de una unidad en la que participa todo elemento universal; es sentir que el tiempo no tiene sentido porque es un mero concepto para asirse a lo inasible. La visión mítica de la realidad es, por ende, la negación de la versión racional que limita la realidad a un espacio-tiempo aprehensibles conceptualmente y, con ello, quitándole al hombre el contacto directo con lo que está fuera de su cuerpo pero que también *es él*.

Oliveira alcanzó esa visión porque era "sensible a la imposición de lo que lo rodea, del mundo en que se vive, de lo que le ha tocado en suerte... En una palabra, le revienta la circunstancia. Más brevemente le duele el mundo" (p. 84). El inició su búsqueda porque algo en el estómago le decía que *ésa* no podía ser *la* realidad. A partir de ese momento, Oliveira se desligó de Buenos Aires, de su familia, sus amigos, su trabajo, para embarcarse rumbo a París. Ese traslado geográfico lo cambiaría ontológicamente. El encuentro con la Maga y su aprehensión mágica de la realidad, confirmarían su noción de que la realidad puede ser aprehendida por vías que difieren de las ya acatadas. Conforme a ello comenzó a aislarse metódicamente. El "toma conciencia de la pobreza del medio que posee para conformar con la realidad y de algo más: la 'llave' no será encontrada hasta que no reemplace su precario instrumento".[92] Pero Oliveira es un producto de la civilización occidental y está condenado a utilizar ciertos mecanismos. El trata de desligarse de la dialéctica pero usa su lucidez como guía; quiere desligarse del verbo pero necesita el verbo para comunicarse con la realidad. Niega la dialéctica, significante del Occidente, niega la lógica y los contactos humanos. Al renegar de la ética no concibe la necesidad de relacionarse con los hombres en términos de amor y piedad. Abandona a la Maga, no asiste al entierro de Rocamadour y, antes de ser repudiado por el Club, renuncia y así los rechaza. Sólo entonces Oliveira se halla solo, es un "yo" totalmente libre frente a la realidad. Desnudo, Oliveira retrocede hacia el nivel pre-humano, luego de haber pasado

[92] SCHMUCKLER, *op. cit.*, p. 36.

por la denigración del cuerpo, y ve que, en efecto, la raza humana erró el camino y que, reiniciándolo, retrocediendo al punto anterior a los orígenes, el hombre ya no vivirá alienado, sino que será partícipe de la realidad, pues ambos integran una unidad configurada en su base ontológica: ambos son y son uno.

De este modo concluye la búsqueda de Oliveira "del lado de allá". Al ver el camino que conduce al kibbutz del deseo, Oliveira ve, asimismo, que ya París no es imprescindible como punto de observación; que siendo el kibbutz hijo de su deseo, éste continuará también en Buenos Aires. Se reintegra entonces a su ciudad y a su viejo amigo Traveler. El retorno a Buenos Aires no significa el abandono de su búsqueda porque, como ya lo hemos indicado, una vez establecido el contacto entre el hombre y el estrato mítico de la realidad, el hombre no podrá dejar de perseguir su "ser".

c) *Retorno a lo humano*

La negación de Oliveira de lo humano respondía, en principio, a la concentración del yo en sí mismo. Una vez lograda la visión, comprendió que el hombre debía retornar a la raza, que sólo en la convivencia humana podría ser. Traveler y Talita lo recibieron en el puerto de Buenos Aires. Gekrepten lo esperaba en su casa.

Traveler y Talita seguían enamorados. Ambos conocían y respetaban sus respectivas peculiaridades, apagando en el humor la melancolía porteña y una vida sin mayores cambios. Aunque Talita era farmacéutica diplomada, ambos trabajaban en un circo. Traveler y Oliveira habían sido amigos desde la temprana juventud y desde entonces comprendieron que se complementaban, que ambos integraban una unidad. Esto implica que entre ambos poseen un número determinado de posibilidades. El hecho de que Oliveira viajara, le quitaba a Traveler la posibilidad de hacer efectivo su irónico nombre; mientras éste era un hombre de acción, aquél era un ser contemplativo que había negado toda acción; Traveler vivía una vida "normal" —mujer, casa, trabajo—; Oliveira vivía una vida disipada. Traveler había aceptado el orden de su vida; Oliveira había rechazado lo dado para buscar un nuevo sentido a la realidad.

Mientras Traveler le había hallado sentido a su existencia en el amor, Oliveira lo había buscado en teorizaciones sobre un centro desde el cual se aclararía el curso a seguir. Como ya lo indicamos al tratar las relaciones entre Oliveira y la Maga, lo que parece ser movimiento en el nivel empírico de la realidad, corresponde en el nivel supra-real a un arquetipo fijo que posee un número determinado de posibilidades de actuación —Oliveira había alcanzado la visión de la supra-realidad y desde ese momento debió continuar su búsqueda. Sólo había visto que existe otra posibilidad de vivir, que la vía racional había errado. Pero el kibbutz del deseo no había reemplazado al amor. Oliveira se sabe enamorado de la Maga que desapareció porque él no supo aceptar ese sentimiento como fin, porque la había transformado en un objeto y a su amor en un pasaporte.

Oliveira comprende que "había que seguir, o recomenzar o terminar: todavía no había puente" (p. 260). Al volver a Buenos Aires parece aceptar el fin de la búsqueda y el retorno a la normalidad: vegetar con Gekrepten, tomar mate, charlar con Traveler y Talita. Sin embargo, las presencias físicas de Traveler y Oliveira no pueden coexistir pacíficamente. Uno es el doble, el *doppelgänger*, del otro y ambos no pueden vivir las mismas posibilidades. El enfrentamiento es inevitable.

El encuentro tendrá lugar bajo condiciones que violan toda sensatez. Oliveira necesita yerba para su mate y unos clavos sólo porque siente que necesita unos clavos. Para ahorrarle a Oliveira el tener que subir y bajar escaleras, deciden tender un tablón para que Talita le lleve el paquete. Arriesgando su vida, Talita emprende esa misión, pero sólo alcanza a llegar al centro del tablón. Los tres comprendieron que la yerba y los clavos no importaban. Otros elementos estaban dispuestos para el juego en el que se definirían destinos. Cortázar declaró que lo que él "trataba de decir en el capítulo del tablón era que en ese momento Traveler y Oliveira se descubren mutuamente a fondo. (Quizá la noción del doble se concrete aquí.) Lo que es más, se disputan a Talita... Lo que ve Oliveira en Talita es una especie de imagen de la Maga".[93]

[93] Harss, *op. cit.*, p. 82.

Allí, con Talita en el centro, como fiel de la balanza, Oliveira admite la noción del *doppelgänger*:

> La diferencia entre Manú [Traveler] y yo es que somos iguales. En esa proporción, la diferencia es como un cataclismo inminente. ¿Somos amigos? Sí, claro, pero a mí no me sorprendería nada que... Fijate que desde que nos conocemos, te lo puedo decir porque vos ya lo sabés, no hacemos más que lastimarnos. A él no le gusta que yo sea como soy, apenas me pongo a enderezar unos clavos ya ves el lío que arma y te embarca de paso a vos. Pero a él no le gusta que yo sea como soy porque en realidad muchas de las cosas que a mí me ocurren, muchas de las cosas que hago, es como si se las escamoteara delante de las narices. Antes de que él las piense, zás, ya están. Bang, bang, se asoma a la ventana y yo estoy enderezando los clavos (pp. 298-99).

La noción del *doppelgänger* radica, precisamente, en la participación de ambos de *un* conjunto de posibilidades. Cada acto de uno de ellos excluye la posibilidad del otro de llevar a cabo ese mismo acto. Esto equivale a decir que se está operando en un nivel mítico en el sentido de que el mito corresponde a un paradigma fijo con sólo ciertas posibilidades estructurales. Por lo tanto, la dinámica entre los mutuos *doppelgänger* equivale a los movimientos de la Maga y Oliveira en París: "Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos" (p. 15). La paz entre los amigos había reinado cuando ambos estaban separados por el Atlántico. La cercanía física reduce las posibilidades de que cada uno elija algo no deseado por el otro. Las reiteradas coincidencias llevarían inevitablemente a un choque en el que uno de ellos debería desaparecer. "La tarde del tablón había sido una vuelta al orden, pero Traveler había dejado pasar la ocasión de decir lo que había que decir para que ese mismo día Oliveira se mandara mudar del barrio y de sus vidas." (p. 341).[94]

[94] En su excelente ensayo *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, England: Bowes and Bowes, 1949, Ralph Tymes anota sobre las diferencias entre los *doppelgänger*:

"The divergences seem, in fact, to emphasize the mutual need for

Oliveira vio en Talita cierta semejanza con la Maga. Fuera esta semejanza física o no, carecía de importancia. Talita era la mujer del *doppelgänger* y la que poseía los poderes para que ellos se comunicaran. Por eso ella está sentada en el centro del tablón, y Oliveira y Traveler en los polos opuestos tratando de unirse en algún contacto. Pero Traveler tiene otra visión —no puede coincidir exactamente con la de Oliveira— y comprende que el deseo de Oliveira interfiere en su vida: "Viví y dejá vivir, hermano." (p. 302). Pero si así lo hiciera, ellos chocarían en la coincidencia de realizar ambos un mismo acto. Traveler no había comprendido que esa actitud es incompatible con la búsqueda e incomprensible para el perseguidor que se halla fuera de las categorías humanas. Al buscar su conformación ontológica, debe poseer más ser, apoderarse del ser de los que lo rodean y más aún si uno de ellos es otra representación de sí mismo: "Todo cariño es un zarpazo ontológico, che, una tentativa para apoderarse de lo inapoderable, y a mí me gustaría entrar en la intimidad de los Traveler so

completion and support; in the sense of Friedrich Schlegel's definition of intimate friendship: 'A wondrous symmetry of essential characteristics, as if it had been pre-ordained that one should complete the other on every point'. These symmetrical pairs feel as instinctive an impulse toward one another as the urge which impels the platonic twin-souls to seek out their respective partner and restore the original unity between them".

"Parece que las divergencias enfatizan la necesidad mutua de complemento y apoyo; en el sentido de la definición de Friedrich Schlegel de la amistad íntima: 'Una simetría asombrosa de características esenciales, como si hubiera sido pre-ordenado que uno complementara al otro en cada aspecto'. Estos pares simétricos sienten un impulso tan instintivo entre sí como la urgente necesidad que impulsa a las platónicas almas mellizas a buscar a su respectivo compañero y restablecer la unidad original [que existía] entre ellos." (p. 30) Véanse también las referencias de Tymes a Jean Paul Ritchter, creador del término *doppelgänger*, en p. 29 y a Hoffmann en p. 60 *et passim*. Es interesante el trabajo de Marta Morello-Frosch, "El personaje y su doble en las ficciones de Julio Cortázar." Revista *Iberoamericana*, XXXIV (1968), pp. 323-v0. También sobre este tema véanse: Natalie Reber. *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffman*, Marburg: Arbeitgemeinschaft für Osteuropaforshung der Phillips-Universität, Marburg, 1964; Otto Rank, *The Double, A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971; Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1970.

pretexto de conocerlos mejor, de llegar a ser verdaderamente el amigo, aunque en realidad lo que quiero es apoderarme del maná de Manú, del duende de Talita, de sus maneras de ser, de sus presentes y sus futuros diferentes de los míos." (p. 450). Se comprueba así que Oliveira no ha cejado en su búsqueda y que ésta no le permite la asociación con los hombres en términos sociales. "Todo iba muy bien" (p. 309) ya que charlaba con sus amigos, ya que Traveler le había conseguido empleo en el circo, pero especialmente porque estaba penetrando las vidas de Traveler y Talita y apoderándose de sus seres. Oliveira tiene que poseer a Traveler, a éste que lo quiere como un hermano, y Traveler tiene que atraer a Oliveira al ámbito social o alejarse de él para continuar su vida. Ambos se están atrayendo hacia un punto en el que se fusionarán o en el que uno de ellos desaparecerá. Había entre ellos una especie de confluencia continua, de ondulación de la materia, que los atraía para que anduvieran por un mismo camino. Por eso Traveler le consigue un trabajo; por eso Oliveira se queda con ellos en el circo. Entre los dobles se había establecido un ritmo que los llevaría a un encuentro.

Esa noche, estando en la carpa del circo, Oliveira "veía a Sirio en mitad del agujero negro y especulaba sobre los tres días en que el mundo está abierto, cuando los manes ascienden y hay puente del hombre al agujero en lo alto, puente del hombre al hombre, porque, ¿quién trepa hasta el agujero si no es para querer bajar cambiado y encontrarse otra vez, pero de otra manera, con la raza?" (p. 313)[95] Oliveira ya había visto ese agujero, ese kibbutz del deseo, y había comprendido la meta de su búsqueda: Oliveira deseaba la conciliación, la armonía consigo mismo, con Oliveira-Traveler. El estaba poseyendo lo que él deseaba y creando nuevas viviendas para sus amigos: "Increíble [dice Traveler], parecería que cuando él se junta con nosotros hay paredes que se caen, montones de cosas que se van al quinto demonio, y de golpe el cielo se pone fabulosamente hermoso, las estrellas se meten en esa panera, uno podría pelarlas y comérselas" (p. 318). Y esto indicaba que el tablón no había sido quitado de

[95] Para la noción del tubo que comunica a los hombres con un "ser" superior, véase Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, pp. 32-49, *et passim*.

las ventanas, que aún había puente entre ellos. A través de ese puente, ambos buscaban la armonía sabiendo que era imposible, pero deseándola a pesar de eso. Traveler quiere dejar fuera a Talita, pero ella es parte del puente. Ella trata de afirmar su identidad cuando se siente penetrada por Oliveira: "Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más. Atalía, soy yo. Eso. Yo. Diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros, yo. Atalía Donosi, yo. Yo." (p. 331). Pero Talita no puede resistir el embate de Oliveira que necesita a la Maga. Pero la Maga no está. Sin embargo, su *doppelgänger*, es decir, él, tiene a su Maga-Talita. Por eso Oliveira la busca, la penetra, quiere su ser y, aunque invada así el territorio de su amigo, no puede dejar de hacerlo porque ése también es *su* territorio.

Oliveira estaba enamorado de la Maga, pero el objeto de su amor había desaparecido. "Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador del ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo correr al olvido y sostenerlo, otra vez solo en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa. Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala." (p. 339). Si bien su signo era la búsqueda, el resultado era su fracaso: la Maga desapareció cuando él estaba enamorado de ella, y quizá porque no había demostrado su amor; cuando intentó vivir de otra manera ayudando a un pobre ser humano, Berthe Trèpat retribuyó su buena intención con una cachetada. La salida fácil al retornar a Buenos Aires hubiera sido "organizar un esquema coherente, un orden de pensamiento y de vida, una armonía. Bastaba la hipocresía de siempre". (p. 339). Pero él había visto el kibbutz del deseo, él había comprendido que ese camino era falso y que su búsqueda apuntaba a otra opción: reconocer la verdad de su vida, negar el camino fácil que lo restituiría a los marcos sociales y a la hipocresía. Su única verdad era la búsqueda de una trascendencia, que al nivel humano le había confirmado su amor por la Maga. Pero la Maga ya estaba perdida. Cabía entonces recobrarla "para volverse la imagen de una posible reunión —pero no ya con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella—". (p. 340). Oliveira extrapo-

laba a la Maga hacia una imagen abstracta para luego aplicar esa imagen a otra mujer: Talita.

Con este fin en mente, Oliveira intuye cuál será el desenlace. Sin vallas ni "por qués" los tres dejan el circo y van a trabajar a un manicomio, el único lugar donde puede ocurrir el desenlace que intuía Oliveira. Como Carlos Fuentes lo ha indicado, "la peregrinación [de Oliveira] lo conduce al doble de sí mismo, Traveler. Y ante el doble encarnado sólo hay dos respuestas: el asesinato o la locura. De otra manera, Oliveira debería aceptar que su vida, al no ser singular, carece de valor y de sentido; que otro, que es él, piensa, ama y muere por él y que acaso Oliveira es sólo el doble de su doble y sólo vive la vida del *doppelgänger*. Oliveira intenta el asesinato por el terror. No un verdadero asesinato pues matar al doble sería suicidarse, sino un conato criminal que abra las puertas de la locura. O por lo menos, que haga creer a los demás que Oliveira está loco". [96] El primer paso de este conato es la imposición de la imagen de la Maga sobre Talita.

El segundo paso es negarse a contarle a Traveler lo que le importaba a él. Sus relaciones oscilaban entre un nivel en el que se comunicaban a través de "un territorio de apariencia común", (p. 358) –la literatura, el mate, John Donne– y el otro territorio que era incomunicable. Era imposible contar "lo otro, ser una especie de mono entre los hombres, querer ser mono por razones que ni siquiera el mono era capaz de explicarse empezando porque de razones no tenía nada y su fuerza estaba precisamente en eso, y así sucesivamente". (p. 358). A pesar del puente superficial con los hombres, Oliveira continuaba solo, aislado, porque su búsqueda no podía ser compartida, porque llegar al kibbutz del deseo era el proceso continuo de un individuo que no podía compartir nada porque nada trascendental podía ser comunicado. Podría haber respiro –el retorno a Buenos Aires, jugar con Talita y Traveler– pero nunca un fin, un llegar a la meta y decir basta.

[96] CARLOS FUENTES, "*Rayuela:* la novela como caja de Pandora", *Mundo Nuevo,* 9 (1966), p. 69. Este artículo con el título "Cortázar: la caja de Pandora", también aparece en la colección de ensayos del mismo autor, *La nueva novela hispanoamericana,* México: Editorial Joaquín Mórtiz, S. A., 1969, pp. 67-77.

Trabajando en el manicomio, se entrecruzaban las líneas de París y Buenos Aires. Una noche, Talita juega a la rayuela en el patio y Oliveira, apoyado en la ventana de su cuarto, cree que es la Maga. Luego bajan juntos a la morgue, (el lugar apropiado para guardar la cerveza) y allí él

> se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga, sabiendo que no era pero hablándole a Talita como si fuera la Maga, sabiendo que no era pero hablándole de la rayuela, del miedo en el pasillo, del agujero tentador. Entonces (y Talita estaba ahí a cuatro metros, a sus espaldas, esperando) eso era como un fin, la apelación a la piedad ajena, el reingreso en la familia humana, la esponja cayendo con un chasquido repugnante en el centro del ring. Sentía como si se estuviera yendo de sí mismo, abandonándose para echarse —hijo (de puta) pródigo— en los brazos de la fácil reconciliación, y de ahí la vuelta todavía más fácil al mundo, a la vida posible, al tiempo de sus años, a la razón que guía las acciones de los argentinos y del bicho humano en general. (pp. 371-72).

Pero él le está hablando a la Maga, es la Maga y no Talita la que siente lástima por él, es a la Maga a quien besa. "Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros, como si fueran los golems de un encuentro imposible entre sus dueños." (p. 373). La unión del beso era un acto que trascendía sus propios cuerpos, que ocurría en un espacio indefinible, en un momento del mundo-Maga y que, por lo tanto, dejaba fuera todo lo que estaba al nivel de Traveler. Con el beso —la confesión física del amor de Oliveira por la Maga— él había llegado a "la última casilla, el centro del Mandala, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban". (p. 374). Porque Oliveira admitió su amor, pudo ver el camino que conduce al kibbutz del deseo y también *ingresar* al nivel mítico donde no existen las determinaciones espacio-temporales, donde la

Maga podía estar muerta y estar viva besándolo y sintiendo piedad por él, donde todo adquiría sentido y era sentido.

Este acto auténtico, este reconocimiento de sus sentimientos verdaderos en el nivel mítico, se traduce en el estrato empírico de la realidad en el terror de Talita, en el "yo no soy el zombie de nadie, Manú, no quiero ser el zombie de nadie". (p. 377). Pero Traveler había comprendido que el beso en la morgue obedecía a un orden trascendental, que era el anuncio de algo "intraducible" que reclamaba "el conocimiento y la aceptación" (p. 377) de lo ocurrido. Al besar a Talita-Maga, Oliveira había llegado a una meta: había trascendido la desaparición de la Maga, había entrado al recinto donde vida y muerte se conjugaban en un mismo flujo existencial. Pero ese pasaje escapaba a las limitaciones humanas, requería abandonar lo que es el hombre para dejar de ser. Al besar a la Maga, también había besado a Talita, la mujer de su mejor amigo. Este hecho es el único que aún lo mantiene en contacto con la realidad empírica. Oliveira ya está al borde del abismo, de la locura; ya ha dado un paso hacia lo no humano y por eso se refugia en el miedo a Traveler, "el barrote donde tiene las manos prendidas antes de tirarse". (p. 378).

Oliveira teme que Traveler lo mate. Teme a la muerte y, a la vez se alegra de poder sentir ese temor. Encerrado en su cuarto y con la ayuda de un loco, prepara una línea de defensa compuesta de piolines, palanganas con agua y rulemanes. Se circunscribe a un territorio que excluye físicamente a todos los demás. Oliveira justifica su defensa con la noción de que su territorio y el de Traveler son dos espacios diferentes, desconectados, con lógicas independientes entre sí y, por lo tanto, incomprensibles entre sí.

Sentado en la ventana, tirando puchos sobre la rayuela del patio, Oliveira comprende que su búsqueda ha sido fútil, que "había sido lo bastante infeliz para imaginar la posibilidad de una vida digna al término de diversas indignidades minuciosamente llevadas a cabo" (p. 384); que era imposible escapar a la dialéctica y reintegrarse a una unidad formada por el yo y el universo: "decir vigilia contra sueño era admitir hasta el final que no existía esperanza alguna de unidad". (p. 384, 388). El hombre nace dentro de un sistema que de-

termina sus posibilidades de actuación. Este sistema le ofrece, además ciertos instrumentos –la razón, la ética– para aprehender la realidad. Oliveira quiso huir de limitaciones humanas que eran inescapables. Y aun su fracaso ya no importaba porque el miedo –el último sentimiento humano que le quedaba– se desvanecía, porque quizá enloquecería (estando ya en el manicomio sólo cambiaría de uniforme) y con su locura desaparecería el territorio-Traveler. Había comenzado a hacer las paces consigo mismo "y eso equivalía a abolir el territorio, a vencer su batalla y a querer dormirse por fin en el despertar, en ese filo donde la vigilia y el sueño mezclaban las primeras aguas y descubrían que no había aguas diferentes". (p. 390). Pero la entrada de Traveler a su cuarto no le permite huir hacia ese despertar.

En el cuarto de Oliveira se enfrentan los *doppelgänger* y dos visiones de la realidad. Traveler denuncia a su doble por no respetar límites, por ser "una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga, quiero a Talita... Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de una manera sumamente no-euclidiana" (p. 394). La denuncia era correcta, Traveler tenía razón, pero eso carecía de sentido del lado de Oliveira. El mundo de Traveler era el mundo dialéctico, el de una elección a la vez; el de Oliveira era negar la acción para poseer todo a la vez, para intentar llegar a la unidad por la vía de la multiplicidad de posibilidades. Hablar no tiene sentido porque no utilizan el mismo código, porque las palabras desdoblan su significado a uno y otro lado de la muralla de piolines. Oliveira ve que él y Traveler están en lados opuestos y que él no puede pasarse del lado de su *doppelgänger*. Estar en "ese inmundo juego de sustituciones que nos ocupa cincuenta o sesenta años" (p. 400) no tiene sentido. El lado de la costumbre lo había atraído, él había tratado de integrarse al mundo, pero cuando llegó a reconocer su amor por la Maga ésta ya había desaparecido; cuando sintió piedad por Berthe Trèpat, su intento claudicó en una cachetada. "Cinco mil años me tiran otra vez para atrás y hay que volver a empezar. Por eso siento que sos mi *doppelgänger*, porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos

pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta, mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla." (p. 400).

Traveler lo comprende y sabe que sería imposible detenerlo, que ambos debían continuar en sus respectivos territorios sin transgredir los límites. Traveler sale del cuarto e impide que los enfermeros molesten a su doble. Al asomarse a la ventana termina el suplicio de Oliveira. El ve que entre ellos existe la armonía.[97] Siente la conciliación que no se podía falsear.

> En el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada, pero cuánta hermosura en el error y los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado: 'Metele la falleba, no les tengo mucha confianza', cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. 'A lo mejor', pensó Oliveira... 'la única manera posible de escapar del territorio era metiéndome en él hasta las cachas.' Sabía que apenas insinuara eso (una vez más, eso) iba a entrever la imagen de un hombre llevando del brazo a una vieja por unas calles lluviosas y heladas. 'Andá a saber', se dijo. 'Andá a saber si no me habré quedado al borde, y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado, seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca y yo, en cambio" (p. 402-03).

Oliveira sabe, como siempre lo ha sentido, que su alienación de la realidad probaba que el camino occidental de los cinco mil años era un sendero errado. Pero ese hombre nacía en ese sistema para ser argentino, clase media, colegio nacional, y eso era inescapable. Oliveira, al igual que todos los hombres, había nacido encauzado en una dirección de la que no escaparía por la vía que él había emprendido. Negando

[97] *"Il mio supplizio è quando non mi credo in armonia."* Ungaretti, *I Fuimi*, epígrafe del capítulo 42, p. 308.

la dialéctica, negando lo humano, él no llegaría a ser un hombre nuevo. La única posibilidad del hombre para resolver esa alienación era comprometerse *en* la realidad, compenetrarse de ese error hasta hallar en él alguna belleza, el amor, la cintura de una mujer. A través de ese hallazgo habría un encuentro con los hombres, una armonía y, aunque lo más fácil fuese "inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó" (p. 404), el hombre debería restituirse a la vida, a la búsqueda del encuentro a través de lo humano.

El hombre es un ser limitado que no puede escapar a sus determinaciones. La búsqueda de Oliveira "puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así no más de ser occidental, con toda la tradición judeocristiana que hemos heredado y que nos ha hecho lo que somos".[98] El hombre alienado de su realidad inmediata, puede emprender la búsqueda de otro modo existencial, pero el nivel mítico que Oliveira había entrevisto le estaba vedado. A ese estrato sólo podían acceder los que eran capaces de abandonar su lucidez para conquistarlo por la vía poética, pero Oliveira era –según el acierto de la Maga– como un médico y no como un poeta. El quiso escapar sus limitaciones sociales, fisiológicas, nacionales y culturales, pero lo que él quería abandonar constituía su único instrumento de exploración. Harss considera que "Oliveira vive *in extremis,* ruinoso y ridículo, rebotando entre el atasco y el atolladero. Es un trastornado, un energúmeno, un insatisfecho crónico que a fuerza de sofismas estériles, paradojas fáciles y falsas autocríticas, se ha arrinconado en la incapacidad de encontrar una razón de vivir o de hacer nada".[99] Sólo cuando se enfrenta con su *doppelgänger,* Oliveira comprende que quizá erró su camino, que aunque el Occidente le había negado al hombre la unidad "yo-universo", éste podía hallarle sentido a su vida en el amor.

Oliveira se siente desencajado. Nace a una realidad que él no eligió, que le prescribe normas ya establecidas que él deberá seguir para poder convivir con la sociedad. Pero él observa que esa circunstancia que le ofrecen cargada de elabo-

[98] Cortázar en HARSS, *op. cit.,* p. 269.
[99] *Ibid.,* p. 280.

raciones racionales, dialécticas, de ética, de compromisos de amor por otros seres, no le ha otorgado al hombre la felicidad que justificaría el haber nacido en este mundo. Oliveira rechaza el bagaje que le ofrecen. El quiere algo que no lo enajene. El busca aproximarse a esta realidad desde otro punto de partida. Por ello tiene que desandar los cinco mil años de cultura occidental y retornar al punto cero del hombre. Desde ese encuentro *ab ovo,* el ser humano debería reiniciar su viaje. Desandar ese largo camino requiere desnudarse de todos los atributos que el Occidente le ha asignado al "buen hombre". Oliveira abandona entonces la vía racional que otorga una jerarquía ética de valores a los actos humanos; se deslinda de los compromisos con otros hombres, abandona el sentimiento de la piedad y niega el amor que siente por una mujer. Entonces, ya denigrado de cuerpo y alma, Oliveira entrevé el camino del kibbutz del deseo que conduce al nivel mítico de la realidad. El desea otro mundo en el que el yo y el universo se re-encuentren en su unidad primordial. Para lograrlo, sería necesario cristalizar el calidoscopio por la vía mágica. Pero esa aprehensión mágica del universo les estaba vedada a los que, como Oliveira, se aproximaban con la lógica inservible como instrumento de posesión. Sólo un ser como la Maga, que vivía *en* la realidad y era *una* con la realidad, podía reordenar las piezas del calidoscopio.

Aunque ver el camino que conduce al nivel mítico de la realidad no llevó a Oliveira a la aproximación analógica del universo, él pudo sentirse más abierto y más ligado a lo que lo rodeaba. Así también supo, y, lo que es más importante, lo admitió al buscar a la Maga y al besar a Talita-Maga, que él estaba enamorado. Entonces comenzó a hacer las paces consigo mismo. Ante el reconocimiento de su amor, se inicia la reconciliación con el ser. Su búsqueda y la entrevisión de otro nivel existencial le permitieron vislumbrar un modo de vida que no causaría la alienación acarreada por el Occidente. Comprendió que el hombre limitado y circunscripto a una cultura, a una realidad nacional, también podía combatir esa alienación. En el centro del Occidente cabía hallar la belleza, la amistad, el amor, el brazo que sujetaba la cintura de una mujer —el sentido humano de la realidad.

A MODO DE CONCLUSION

Proponer una teoría interpretativa sobre la obra de un autor en plena labor implica ciertos riesgos y limitaciones. Esto exige elaborar una obra abierta que permita complementos, apéndices y variaciones. De lo contrario habría que esperar la aparición de las "Obras completas" fosilizadas en los catálogos de las bibliotecas.

En una "Nota del Autor" a *Final del juego,* Cortázar indica que no todos los cuentos incluidos en ese libro siguen un orden estrictamente cronológico, y acota: "Maurice Blanchot ha demostrado que el tiempo calendario poco tiene que ver con el tiempo del laboratorio central; fatuo sería el escritor que creyera haber dejado definitivamente atrás una etapa de su obra. En cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página, como si algo hubiera quedado por decir del ciclo que creíamos anterior, o como si después de haber tirado todas las corbatas viejas para complacer a nuestra amante esposa, el día de las bodas de plata descubriéramos que nos hemos puesto, horror, la corbata con pintitas obsequiada por aquella novia que después no se casó con nosotros".

En este ensayo se ha intentado demostrar la presencia de una línea central que hila gran parte de la narrativa de Cortázar en torno a una visión mítica de la realidad. La preocupación por el mito aparece en *Los reyes* como interpretación de una estructura narrativa y no como parte integral de una visión esclarecedora. En su novela más reciente, *62. Modelo para armar,* esa visión se manifiesta en la paralización

del tiempo, o sea, en la anulación del tiempo-espacio y en la negación de criterios objetivos de "lo que es importante". Entre estos dos polos (no finales, no comienzo ni fin sino puntos de referencia) notamos un intento de penetrar la superficie que la razón y el lenguaje que transmite su estructura cerrada han generado sobre aquello que en una verdadera edad de oro pertenecía al reino del hombre.

Julio Cortázar postula que el hombre ha sido alienado de la realidad a causa de una civilización que lo ha disociado de las fuerzas cósmicas a las que se siente unido, pero que son negadas por no responder a un criterio positivista imperante en la cultura en que vivimos.[1] En varias ocasiones reiteró que su único compromiso es con el hombre y con su condición humana, que su búsqueda primordial es la ontológica.[2] Esta búsqueda se transparenta a través de una visión mítica.

La determinación de una teoría que reflejara esta visión exigía que el término "mito" fuera sujeto a una de las múltiples acepciones que le han sido atribuidas. Felizmente, en sus ensayos literarios, Cortázar contribuye a la clarificación de este problema. En ellos, Cortázar establece su propia posición al respecto —que apunta a las nociones filosóficas de Cassirer sobre la mente mítica— y cita profusamente las conclusiones de Lévy-Bruhl sobre el ser primitivo y su visión mágica de la realidad. Uniendo las aproximaciones literaria, filosófica y antropológica de Julio Cortázar, Ernst Cassirer y Lucien Lévy-Bruhl, se han podido delinear sus nociones de las leyes que integran la visión mítica de la realidad y sus implicaciones con respecto al mundo racional. Así se ha establecido que la reducción positivista de "lo cognoscible" causó un sentimiento de enajenación. La valla que fue erigida entre el hombre y el universo puede ser destruida por aquel que siente, que intuye, la existencia de otros estratos

[1] Véase Harss, *op. cit.*, p. 289 para ese sentimiento de interconexión con fuerzas supra-reales.

[2] "Situación del intelectual latinoamericano", p. 12. También de Cortázar, *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires: Editorial Rayuela, 1970. Véanse sus respuestas a Guillermo Ochoa, entrevista sintetizada bajo el nombre de "Julio Cortázar, 'Metafísica y guerrillas' ", en *Ercilla*, Nº 1775 (25 de junio - 1 de julio, 1969), p. 89.

de realidad. El poeta transmite la posesión mutua de esos estratos en la fórmula mágica del poema —el verbo que facilita el enriquecimiento ontológico que necesita para ser. Su visión niega que lo verdadero sólo puede ser delimitado por ecuaciones racionales que proyectan leyes sobre lo empírico. Es precisamente esta posición la que aleja al hombre de una posible reunión con aquello que está fuera de su yo pero que también es parte de ese yo. La aceptación de las leyes que integran una visión mítica permite restablecer el contacto y formar parte nuevamente de la unidad indivisible yo-universo.

Este proceso altera la conducta del hombre. La penetración de fuerzas extrañas no siempre conduce a la felicidad del hombre —sí conduce a un cambio en su rutina. En los cuentos de Cortázar se ha visto que ante un mundo extraño, irreducible a principios racionales, el ser humano puede aceptar la imposición de la supra-realidad sin oponerse a su dictado ("Casa tomada"), comprender la futilidad de todo antagonismo ("Cefalea", "Omnibus", "No se culpe a nadie", "Cartas de mamá"), incorporar las modificaciones a su rutina ("Carta a una señorita en París"), tratar de poseer esa supra-realidad que lo penetra ("El ídolo de las Cícladas"), alimentar la esperanza de destruir lo que le incomoda ("Después del almuerzo"), o utilizar lo supra-real para fines humanos ("Bestiario"). Pero, en todos estos casos, y a pesar de la divergencia de actitudes ante la supra-realidad, el ser humano nota que su nivel de vida empírico ha sido alterado.

La mente mítica considera lo empírico y lo no-empírico como elementos integrales de un Todo existencial, de todo lo que *es*. Por eso, ambos poseen un mismo valor y un mismo grado de realidad. Se eliminan así las dicotomías occidentales —lo racional vs. lo irracional, lo empírico vs. lo imaginario, etc.— y los principios lógicos de identidad y contradicción. Además, ante la visión mágica del universo una cosa puede ser otra, un objeto puede ocupar más de un lugar y estar simultáneamente en más de un tiempo: el tiempo ha perdido la irreversibilidad y el espacio la unicidad —limitaciones características que les fueron atribuidas por la ordenación de la realidad—. Esto posibilita los pasajes de un tiempo a otro y la superposición de planos espaciales. Hemos comprobado

estos fenómenos en varios cuentos. Entre ellos, "Lejana" presenta el desdoblamiento de un ser en dos dimensiones espaciales unidas por una fuerza supra-real; en "Las puertas del cielo", el tango recrea a Celina en la multiplicidad de los monstruos; "El otro cielo", "Todos los fuegos el fuego" y "La noche boca arriba", muestran la coexistencia de dos niveles temporales o espaciales distanciados en el calendario histórico pero unidos en la supra-realidad; en "Los venenos" un niño intuye (?) la solidaridad vital de todo lo que participa del principio ontológico; en "Axolotl", debido a la ley de permutación, un hombre transforma en axolotl parte de su ser.

Estos ejemplos comprueban la existencia de una visión mítica en la narrativa de Cortázar pero no establecen su sentido. Este se clarifica con la búsqueda de los perseguidores Johnny Carter, Persio, Medrano y Horacio Oliveira. Estos deseaban restituirse a la unicidad primaria del yo con el universo, a la base de la visión mágica de la realidad. La suya era "una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo".[3]

El perseguidor se veía ante dos modos de conocimiento: el racional y el poético. El primero estaba limitado a la aprehensión lógica. El poético trascendía esas limitaciones y aceptaba como válidos el sueño, la entrevisión, la sensación indefinible en el estómago —todos ellos modos de aprehensión de la realidad que son irreducibles a secuencias lógico-causales—. Sólo así el hombre puede trascender los límites del mundo racional y escapar del lenguaje mediatizador con el ensalmo. Retornar a la unicidad primaria es plegarse al nivel mítico de la realidad, es *ser* dentro de la dinámica guiada por un tiempo reversible, por un espacio no-unívoco, por un contacto directo con *todo* lo que es.

Johnny Carter había intuido a través de su música que

[3] JULIO CORTÁZAR, sobre la "Muerte de Antonín Artaud", *Sur* Nº 163 (1948), p. 80.

lo aparencial, lo empírico, el tiempo de relojería, encubrían algo esencial que quizá encerrara el sentido de su ser. Esta intuición había causado su extrañamiento ante lo llamado realidad, lo había imbuido de un sentimiento que lo obligaba a buscar un nuevo estrato de realidad donde no estaría sujeto a las leyes mecanicistas que determinaban las horas y los días. Su instrumento de posesión era la música del saxófono. Pero él pareció olvidar —lo que Bruno jamás dejó de recordar— que el hombre estaba sujeto a un sistema, a una civilización y a una especie que se salvaguardaban de aquellos seres instintivos que querían negarlo. Para permanecer en la sociedad, el hombre debía abandonar su deseo de ser fiel hasta la muerte y esconderse (no hallarse) bajo una máscara. Pero, y precisamente en eso radicaba ser perseguidor, él no podía integrarse a una organización social que circunscribía los poderes que poseía para captar la realidad; él no podía aceptar a un dios envuelto en un edificio y en un dogma que prescribía métodos de aproximación a lo real. Johnny debía hallar su propio verbo, su ensalmo, para conjurar el acceso a aquello que él ansiaba penetrar. Pero aunque alcanzó a vislumbrar ese otro estrato, Johnny sucumbió ante la humanidad que le vedó la entrada al nivel mítico de la realidad.

Parecería que sólo el que está completamente libre de compromiso con sus semejantes, sólo el que más que nada desea la visón mítica, logrará verla y entrar a un estado de reconciliación con el mundo, sólo el poeta que crea la fórmula mágica, puede acceder a la posibilidad de enriquecerse ontológicamente. Tal es el caso de Persio. Persio ansía hallar un módulo que le sirva de símbolo mítico para captar la realidad en una síntesis totalizadora. Su vida cotidiana, la rutina de un corrector de pruebas de la editorial Kraft, no puede ofrecerle la respuesta a su búsqueda ontológica y, además, impide toda posibilidad de integrarse totalmente a esa búsqueda. La necesidad de vivir a sueldo para *sobre*vivir y participar en "el sistema" lo ha disociado de la unidad que había integrado con la realidad. Durante el día, se ve sometido a una rutina enajenante. Aun en los ratos de ocio su búsqueda está sometida a condicionamientos sociales. Por eso, cuando navega a bordo del *Malcolm*, desconectado de su vida cotidiana, Persio puede entrever el nivel mítico de la realidad.

La visión totalizadora de Persio también incluye al *Malcolm* y a sus pasajeros. Entre ellos, Gabriel Medrano busca su propio módulo para hallarle sentido a su existencia. Su vida burguesa había adolecido de una frivolidad irresponsable. Como en el caso de los otros intelectuales de a bordo, su rutina, aunque aparentemente excitante, lo había encauzado por la vía del tedio y la enajenación. Sintiéndose enamorado de Claudia, él toma conciencia de su ser y entonces emprende la búsqueda que quizá le posibilite organizar su vida en torno a un orden auténtico que responda a sus verdaderas necesidades humanas. El busca un contacto con los hombres. Encaminándose hacia la popa, Medrano logró concretar su deseo. Al llegar a la meta, Medrano se ha desnudado totalmente de su inautenticidad y se ha transformado en un hombre nuevo, auténtico, en un ser que reconoce que el hombre puede hallarle sentido a su vida en el amor, en el compromiso con los hombres y en la acción por sus semejantes.

El compromiso de Medrano fue social y, primordialmente, ontológico. El comprendió que en su caso ambos estaban intrínsecamente unidos; reconocer que había pecado de frivolidad fue un "salto a la esencialidad",[4] que le permitió saber en ese momento quién era y qué debía ser. Al aprehender su ser había penetrado a otro nivel existencial pero no por el camino de Persio (que luego sería emprendido por Oliveira), no aislándose del hombre sino, como lo afirma Cortázar, metiéndose "hasta las cachas" en la humanidad.

Persio vio estos hechos desde una perspectiva totalizadora.

El comprendió amargamente que el mundo del hombre era un escamoteo, que el hombre estaba condenado a su pequeñez, que aquel que la escapaba moriría —como había muerto Medrano— y que aquel que quizá podría haberse elevado de su miseria (el Pelusa) estaba incapacitado para comprender lo que ocurría. Los perseguidores no buscan una felicidad que quizá pudiera concretarse en un futuro lejano. Anhelan una satisfacción inmediata. Ellos desean reiniciar su historia y vivir su humanidad con una nueva aproximación, porque "el hombre vive aquí abajo y (que) esa es su verdadera metafísica si es

[4] JULIO CORTÁZAR en la entrevista otorgada a Luis Mario Schneider, "Julio Cortázar", *Revista, Universidad de México*, V (Mayo, 1963), p. 25.

capaz de adueñarse de la realidad y aniquilar los fantasmas inventados por una historia alienante".[5]

Precisamente esa historia alienante transformó a Horacio Oliveira en perseguidor. Cuando Oliveira se reconoció, notó que su conducta obedecía a las leyes predeterminadas por la tendencia racionalizante del Occidente y por una ética de raíz judeo-cristiana. Estas leyes no condujeron al hombre a la felicidad y sí lo alienaron de la realidad. Oliveira no podía aceptar que lo que se ofrecía a su percepción podía ser *la* realidad, que eso podía tener sentido y que justificaba la presencia del hombre sobre la tierra. Ante el sentimiento de que debía existir otra realidad, él emprendió la búsqueda de lo que denominaría el "kibbutz del deseo". Para llegar a él, a vislumbrar las casillas abiertas que conducen al Cielo de la rayuela, Oliveira negó metódicamente los presupuestos de la civilización y los sentimientos humanos de la piedad y el amor. Frente a él, la Maga confirmaba (con esa vida primaria que debía tocar para saber) la posibilidad de vivir según un modo existencial ajeno al de nuestra civilización. Pero Oliveira, debido a las limitaciones que él era incapaz de descartar totalmente, necesitaba reducir todo sentimiento a presupuestos lógicos. El estaba enamorado de la Maga, pero, para él, el amor constituía un obstáculo en el camino que conducía al kibbutz del deseo. En aras de su meta trascendental, él negó el amor junto con toda la herencia occidental. Entonces, desnudo de todo contacto con lo humano y con su cultura, Oliveira vio el centro que anhelaba y la evidencia de que hay otras alternativas que la seguida por el Occidente. Desandando cinco mil años se podía volver a comenzar. Pero el hombre ya está determinado por la historia y por su sistema inescapable para aquel que, como Oliveira, no puede abandonar totalmente su manía de razonar todo hecho y todo acto.

La búsqueda de Oliveira fracasa debido a su mediocridad humana y sus limitaciones, porque su manía de razonarlo todo le impide trascender esa misma dialéctica que él sabe culpable de su situación. Pero el que ha vislumbrado el centro tampoco puede reintegrarse a lo cotidiano, sino que debe

[5] JULIO CORTÁZAR (en torno a preguntas de Rita Guiberti), "Julio Cortázar", *Life (en español)*, XXXIII (7 de abril, 1969), p. 50.

continuar con sus constantes intentos de penetración. Al mismo tiempo, Oliveira se sabe enamorado de la Maga, él ha visto el amor en Traveler y Talita y comprende que aun en el error histórico cabía el amor y la belleza. Su ambivalencia y el choque entre sus deseos contradictorios lo llevan al borde de la locura. Podríamos aplicar a Oliveira lo que Cortázar apuntó sobre Artaud: "Sospecho que su locura [...] es un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario (¿eh, Sören Kierkegaard?) y ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total".[6]

En su conocida carta a Roberto Fernández Retamar, Cortázar confiesa: "Mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela,* un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el mostruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos de ese siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber".[7] Esta posición ha sido demostrada a través de esa visión mítica que transparenta los textos que se han estudiado. Se han criticado algunos de los resultados, rotulados como "cuentos fantásticos", en aras de un compromiso directo con la realidad empírica. [8] A cada perseguidor le es dado su módulo y su camino sin que nadie pueda sacralizar ningún absoluto. Las pruebas están dadas en los perseguidores que hemos visto y en los narradores que buscan un mismo ideal desde frentes aparentemente contradictorios. Se puede comprender fácilmente el entusiasmo de algunos por el "realismo empírico" de "La autopista del sur". Son evidentes los golpes asestados contra la automatización y la tecnología que, al aumentar su velocidad, disminuyen toda posibilidad de contacto esencial entre los

[6] "Muerte de Antonin Artaud", p. 82.

[7] "Situación del intelectual latinoamericano", p. 10.

[8] Las posiciones son obvias en los ensayos de Cortázar y Collazos en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura,* México: Siglo *XXI,* 1970.

hombres. Es válido subrayar lo revolucionario de un texto que prueba (artísticamente) la caducidad de un sistema enajenante. Sin embargo, no es menos revolucionario un cuento en el que se manifiesta el deseo de restablecer contacto con épocas perdidas para la razón, pero recuperables para aquel que está dispuesto a renunciar a la aparente felicidad burguesa y lograr la unificación con el verdadero sentido del hombre en cuanto deseo de libertad para ser.

Lograr ese estado de gratificación exige luchar no sólo en el nivel político sino en un nivel más sutil: si nuestro lenguaje —aun en el que se está usando en este ensayo— refleja una estructura enajenante, es necesario buscar la fórmula mágica que permita comunicar mundos con esa ordenación que deseaba el fotógrafo Michel, el loco Wölfli, con el silencio que todo lo contiene y todo lo comunica. Por eso también es admirable "Reunión". No es sólo la reunión de esos personajes concretamente a-simbólicos, sino la conjunción de deseos de lucha por la liberación del hombre en un cuadro que no excluye a Jack London ni a Mozart. Ya está pasando la hora de las máscaras para que se conjugue la cara del hombre enfrentado a sí mismo y a su condición humana. Se sigue buscando el momento en que las posibilidades de evolución podrán ser desarrolladas sin que el hombre sea castrado por sistemas que no le pertenecen. Octavio Paz [9] ya ha indicado la relación que existe entre la revolución y una edad mítica preexistente. La búsqueda implica el deseo de una utopía humana. Desearla es en sí un primer paso hacia su logro. La persistencia del motivo de la búsqueda mítica en la narrativa de Cortázar evidencia que estamos frente a un perseguidor que "metiéndose hasta las cachas" en la realidad o conjurando mundos de estatuillas y estrellas lejanas, anhela el retorno del reino del hombre sobre la tierra.

[9] *El laberinto de la soledad,* México: Fondo de Cultura Económica, 5ª ed., 1967, p. 129.

BIBLIOGRAFIA

A DICIEMBRE 1971

I. Obras de Julio Cortázar

A. *Libros*

Cortázar, Julio (Julio Denis, seudónimo) *Presencia.* Buenos Aires: Ediciones El Bibliófilo, 1938.

— *Los reyes.* Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949. También apareció en una edición pirata, Editorial Croniamantal, sin fecha, y en la serie Indice de la Editorial Sudamericana, 1970.

— *Bestiario.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. La primera edición apareció en 1951.
"Casa tomada" apareció en *Anales de Buenos Aires,* I, Nº 11 (1946) pp. 13-8; *Cuentos fantásticos argentinos,* editado por Nicolás Cócaro, Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, pp. 155-62; edición gráfica de Juan Fresán, Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1969. "Bestiario" apareció en *Anales de Buenos Aires,* 11, Nos. 18-19 (1947), pp. 40-52.

— *Las armas secretas.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. La primera edición apareció en 1959.
"Cartas de mamá" apareció en *Américas,* XI, Nº 2 (1959), pp. 26-31. Un fragmento de "Las babas del diablo" apareció en Antonioni / Cortázar, *Blow Up,* editado por Alberto E. Ojam, Buenos Aires: Cine Club Núcleo (Cine Ensayo 5), 1968, pp. 7-16.

— *Los premios.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. La primera edición apareció en 1960.

— *Historias de cronopios y de famas.* Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962.
"León y cronopio", "Fama y eucalipto", "Tortugas y cronopios", aparecieron en *Indice* (Madrid), XXII, Nos. 221-222-223 (1967), p. 17.

— *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. La primera edición apareció en 1963.

— *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. La primera edición apareció en 1964. Nueve de estos relatos aparecieron en México: Los Presentes, 1956.
"Continuidad de los parques" apareció en *El grillo de papel*, II, Nº 4 (1960), p. 20. "Una flor amarilla" apareció en *Revista de Occidente*, Segunda Epoca, Nº 6 (1963), pp. 308-15. "Los amigos" apareció en *El grillo de papel*, II, Nº 6 (1960), p. 13. "Torito" apareció en *Buenos Aires literaria*, I, Nº 1 (1954), pp. 30-8. "Axolotl" apareció en *ibid.*, Nº 3 (1954), pp. 15-21.

— *Ceremonias*. (Edición de *Las armas secretas* y *Final del juego*) Barcelona: Seix Barral, 1968.

— *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. La primera edición apareció en 1966.
"Reunión" apareció en *Revista, Universidad de México* (1964) y en *El escarabajo de oro*, VI, Nos. 26-27 (1965), pp. 1-2, 6, 14, 16-7. "Instrucciones para John Howell" apareció en *Marcha* (Montevideo) (25-VI-1965).

— *La vuelta al día en ochenta mundos*. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968. La primera edición apareció en 1967.
"Verano en las colinas" apareció en *Primera Plana*, VI, Nº 260 (19-25 - XII - 1967), pp. 86-7. "Yo podría bailar ese sillón —dijo Isadora" apareció en *El corno emplumado*, Nº 21 (1967), pp. 8-12 y en *El escarabajo de oro*, VIII, Nº 34 (1967), pp. 1-2, 15. "Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion" apareció en *La Gaceta* (Tucumán), (11-IX-1966). "Diálogo con maoríes" apareció en *Meridiano 70* (Buenos Aires), I, Nº 2 (1967). "Gardel" apareció en *Sur*, Nº 223 (1953), pp. 127-29. "Louis enormísimo cronopio" apareció en *Buenos Aires literaria*, I, Nº 6 (1953), pp. 32-7. "Para llegar a Lezama Lima" apareció en *Unión*, V, Nº 4 (1966), pp. 36-60. "Casilla del camaleón. Acerca de lo sincrónico, ucrónico o anacrónico de los ochenta mundos" apareció en *Indice* (Madrid), XXII, Nos. 221-222-223 (1967), pp. 10-1.

— *62. Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

— *Ultimo round*. Diseño de Julio Silva. México: Siglo Veintiuno Editores, 1969.
"Descripción de un combate" apareció en *Eco contemporáneo*, Nos. 6-7 (1963), pp. 13-5. "Noticias del mes de Mayo" apareció en *Casa de las Américas*, Nº 53 (1969), pp. 64-79. "Sobremesa" apareció en *ibid.*, Nos. 51-52 (1968), p. 14. "El viaje" apareció en *Indice* (Madrid), XXII, Nos. 221-222-223 (1967), pp. 14-6. "Intolerancias" apareció en *Barrilete* (Buenos Aires), V, Nº 1 (1968), pp. 30-1. "Intolerancias", "Toda esfera es un cubo" y "De la grafología como ciencia aplicada" aparecieron en *Margen* (París), Nº 5 (1967), pp. 79-84. "De la grafología como ciencia aplicada" apareció también en *Barrilete* (Buenos Aires), V, Nº 1 (1968), pp. 29-30.

"Situación del intelectual latinoamericano" apareció en *Casa de las Américas*, Nº 45 (1967), pp. 5-12.
— *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires: Editorial Rayuela, 1970.
— *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. [Polémica.] Con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa. México: Siglo XXI, Editores, S. A., 1970. Los ensayos de Julio Cortázar y Oscar Collazos aparecieron en *Nuevos Aires*, 1 (1970), pp. 17-38, 2 (1970), pp. 29-46.

B. *Reseñas, estudios, cuentos y poemas no incluidos en sus libros*

CORTÁZAR, JULIO. (Julio Denis, seudónimo) "Rimbaud". *Huella* (Buenos Aires), Nº 2, (1941), pp. 7-14.
— "La urna griega en la poesía de John Keats". *Revista de Estudios Clásicos* (Universidad de Cuyo), II (1946), pp. 45-91.
— "Apenas, apartando". *Verbum* (Buenos Aires), Nº 90 (1948), pp. 11-2.
— "Muerte de Antonin Artaud". *Sur*, Nº 163 (1948), pp. 80-2.
— "Notas sobre la novela contemporánea". *Realidad* (Buenos Aires), III, Nº 3 (1948), pp. 24-46.
— Sobre "Graham Greene. *The Heart of the Matter*", en *Realidad* (Buenos Aires), III, Nº 5 (1949), pp. 107-12.
— Sobre "Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948", en *Realidad* (Buenos Aires), V, Nº 14 (1949), pp. 232-38.
— "Un cadáver viviente". *Realidad* (Buenos Aires), V, Nº 15 (1949), pp. 349-50.
— "Irracionalismo y eficacia". *Realidad* (Buenos Aires), VI, Nº 17 (1949), pp. 25-59.
— Sobre "François Porché: *Baudelaire - Historia de un alma*. (Losada, Buenos Aires, 1949)", en *Sur*, Nº 176 (1949), pp. 70-4.
— Sobre "Eduardo González Lanuza: *Oda a la alegría y otros poemas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1949)", en *Sur* Nº 182 (1949), pp. 90-2.
— Sobre "Octavio Paz: *Libertad bajo palabra* (Tezontle, México, 1949)", en *Sur*, Nº 182 (1949), pp. 93-5.
— Sobre "Cyril Connolly: *La tumba sin sosiego*. Traducción de Ricardo Baeza (SUR, Buenos Aires, 1949)", en *Sur*, Nº 184 (1950), pp. 61-3.
— Sobre "Victoria Ocampo: *Soledad sonora* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950)", en *Sur*, Nos. 192-193-194 (1950), pp. 294-97.
— "Situación de la novela". *Cuadernos Americanos*, IX, Nº 4 (1950), pp. 223-243.
— "*Masaccio*". *Sur*, Nos. 195-196 (1951), pp. 24-7.
— Sobre "*Los olvidados*, film de Luis Buñuel", en *Sur*, Nos. 209-210 (1952), pp. 241-45.
— Sobre "Carlos Viola Soto, *Periplo*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1953", en *Buenos Aires literaria*, III, Nº 15 (1953) pp. 57-63.
— "Para una poética". *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, II, Nº 7 (1954), pp. 121-38.

— "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas,* Nos. 15-16 (1962-1963), pp. 3-14. Bajo el título "El cuento en la Revolución", en *El escarabajo de oro,* IV, Nº 21 (1963), pp. 13, 16-9.
— "Carta". *Tiempos modernos* (Buenos Aires), Nº 2 (1965), p. 27.
— "Carta a Jorge Carnevale". *Cero* (Buenos Aires), Nos. 3-4 (1965), p. 37.
— "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela". *El escarabajo de oro,* VI, Boletín Nº 1 (1965), p. 3.
— "Responde Julio Cortázar", *Imagen del país* (Buenos Aires), II, Nº 8 (1967), pp. 47-51.
— "La embajada de los cronopios y el avión de los cronopios". *Cuadernos de Marcha* (Montevideo), Nº 3 (1967), pp. 13-4.
— "Julio Cortázar al 'Ché' ". *La estafeta literaria* (Madrid), Nº 383 (1967), p. 9.
— "Siete respuestas de Julio Cortázar". *Revista, Universidad de México,* Nº 6 (1967), pp. 10-3.
— "Mensaje al hermano". *Casa de las Américas,* Nº 46 (1968), p. 6.
— "Julio Cortázar". (En torno a preguntas de Rita Guiberti) *Life (en español),* XXXIII (7-IV-1969), pp. 43-55.
— "So shine, shine, shoe-shine boy". *Casa de las Américas,* Nº 63 (1970), pp. 103-105.
— "720 círculos". (Poema dedicado a Octavio Paz). *Revista Iberoamericana,* XXXVII (enero-marzo, 1971), pp. 13-15.
— "Policrítica a la hora de los chacales". *Casa de las Américas,* Nº 67 (1971), pp. 157-61.
— "Lugar llamado Kindberg". *Libre,* Nº 1 (1971), pp. 46-50.

C. *Traducciones*

CORTÁZAR, JULIO, trad. Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe,* Buenos Aires: Editorial Viau (fecha sin determinar).
— de la Mare, Walter, *Memorias de una enana,* Barcelona: Editorial Argos (fecha sin determinar).
— Gide, André, *El inmoralista,* Barcelona: Editorial Argos (fecha sin determinar).
— Chesterton, G. K., *El hombre que sabía demasiado,* Buenos Aires: Editorial Nova (fecha sin determinar).
— Houghton, Richard Moncton Milnes, *Vida y cartas de John Keats,* Buenos Aires: Editorial Imán, 1955.
— Stern, Alfred, *La filosofía existencial de Jean Paul Sartre,* Buenos Aires: Editorial Imán (fecha sin determinar).
— — *Filosofía de la risa y el llanto,* Buenos Aires: Editorial Imán, 1950.
— Giono, Jean, *Nacimiento de La Odisea,* Barcelona: Editorial Argos (fecha sin determinar).
— Poe, Edgar A., *Obras en prosa,* Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1956.
— Yourcenar, Marguerite, *Memorias de Adriano,* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1955.

II. Obras sobre Julio Cortázar

A. *Libros y colecciones de ensayos*

Amícola José, *Sobre Cortázar,* Buenos Aires: Editorial Escuela, 1969.

Benedetti, Mario, Ana María Simo, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Eliseo Diego, *Sobre Julio Cortázar,* La Habana: Cuadernos de la Revista Casa de las Américas (La mesa redonda, Nº 3), 1967.
Contiene: Discusión de la obra de Cortázar por Mario Benedetti; "Café conversatorio celebrado en la Casa de las Américas el 2 de julio de 1965, sobre *Rayuela,* de Julio Cortázar. Panel: Ana María Simo; José Lezama Lima; Roberto Fernández Retamar"; "*Todos los fuegos el fuego*", por Eliseo Diego.
El "café conversatorio" fue reproducido en *Cinco miradas sobre Cortázar* bajo el título "Discusión sobre *Rayuela*". Este libro también incluye la carta de Cortázar a Roberto Fernández Retamar y la entrevista que le hizo Vargas Llosa a Julio Cortázar. (Véase Vargas Llosa en la sección II, C.)

Filer, Malva E., *Los mundos de Julio Cortázar,* New York: Las Américas Publishing Co., 1970.

García Canclini, Néstor, *Cortázar, una antropología poética,* Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

McAdam, Alfred, *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar,* New York: La Librería, 1971.

Prieto Adolfo, director, *Boletín de literaturas hispánicas* (Universidad Nacional del Litoral), Nº 6 (1966). Número dedicado a Cortázar.
Contiene: Adolfo Prieto, "Julio Cortázar, hoy"; reproducido en *Setecientos monos,* II, Nº 7 (1965) y en la obra del autor, *Estudios de literatura argentina,* Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969, pp. 157-72. Rosa Boldori, "La irrealidad en la narrativa de Cortázar"; Gladys S. Onega, "Los premios"; María Isabel de Gregorio, "Rayuela"; Rosa Boldori, "Sentido y trascendencia de la estructura de *Rayuela*"; Nelly Donni de Miranda, "Notas sobre la lengua de Cortázar"; Apéndice sobre "Cortázar en el testimonio"; Mireya Bottone, "Bibliografía de Cortázar" y "Bibliografía sobre Cortázar".

Sola, Graciela de, *Julio Cortázar y el hombre nuevo,* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

Vinocur de Tirri, Sara y Néstor Tirri, eds., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos,* Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
Contiene: Noé Jitrik, "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'Otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar"; Manuel Durán, "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas", reproducido de *Revista Iberoamericana,* XXXI (1965), pp. 33-46; Alain Bosquet, "Las realidades secretas de Julio Cortázar"; Alejandra Pizarnik, "Notas sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo' " Antonio Pagés Larraya, "Los premios", reproducido de *Ficción* (Buenos Aires), Nos. 33-34 (1961), pp. 165-69; Graciela de Sola, "*Rayuela*: una invitación al viaje"; Guillermo Ara, "Cortázar cro-

nopio"; Luis Gregorich, "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura"; reproducido de *Cuadernos de crítica* (Buenos Aires), Nº 3 (1966), pp. 38-47; Néstor Tirri, "El perseguidor perseguido"; Sara Vinocur de Tirri, "Referencias bibliográficas".

B. *Estudios, notas y reseñas*

ALEGRÍA, FERNANDO, "*Rayuela*: o el orden del caos", *Revista Iberoamericana*, XXXV (1969), pp. 459-72.

ALLEN, R. F., "Los Temas del Tiempo y la Muerte en *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar", *Duquesne Hispanic Review*, 6 (1967), pp. 35-50.

— "En busca de la novelística de Néstor Sánchez y Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 237 (1969), pp. 711-725.

ALVAREZ SOSA, ARTURO, "Casa tomada", *La Gaceta* (Tucumán) (18-I-1963).

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. II: *Epoca contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 352-54.

— Sobre "Julio Cortázar, *Final del juego*, México: Los presentes, 1956", en *Revista Iberoamericana*, XXIII (1958), pp. 173-75.

ANDRÉ, MIGUEL, Sobre "Julio Cortázar: *Les Armes Secrètes*", en *La Nouvelle Revue Française*, Nº 131 (1-XI-1963), pp. 916-17.

ANDREW, J. L., "*Todos los fuegos el fuego*, les derniers contes de Julio Cortázar", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasilien* (Toulouse), Nº 8 (1967), pp. 153-59.

ANÓNIMO, Sobre "*Las armas secretas*", en *La Nación* (Buenos Aires), (13-IX-1959).

— "Novela espesa con sabias reminiscencias", *Primera Plana* (Buenos Aires), II, Nº 42 (27-VIII-1963), pp. 72-4.

— Sobre "Julio Cortázar, *The Winners* [Los Premios], translated by Elaine Kerrigan. New York: Pantheon Books, 1965", en *Time* (9-IV-1965), p. 112.

— Sobre "*The Winners*", en *Critic*, Nº 24 (XII, 1965 - I, 1966), p. 82.

— Sobre "Julio Cortázar, *Hopscotch* [Rayuela], translated by Gregory Rabassa. New York: Pantheon Books, 1966", en *Saturday Review*, XLIX (9-IV-1966), p. 34.

— Sobre "*Hopscotch*", en *New Republic*, Nº 154 (23-IV-1966), p. 19.

— Sobre "*Hopscotch*", en *Time*, LXXXVII (29-IV-1966), p. 117.

— Sobre "*Hopscotch*", en *Newsweek*, LXVII (9-V-1966), pp. 104. 106.

— Sobre "Julio Cortázar, *End of the Game and Other Stories*", translated by Paul Blackburn. New York: Pantheon Books, 1967", en *Choice*, IV (1967), p. 1120.

— "Un viaje imaginario a través de un talento creador". *Clarín* (Buenos Aires), (15-II-1968), p. 5 del Suplemento Literario.

— "El país de los cronopios". *Primera Plana* (Buenos Aires), VIII, Nº 262 (2-I-1968), p. 92.

— Sobre "Julio Cortázar, *Cronopios and Famas* [*Historias de crono-*

pios y de famas], translated by Paul Blackburn. New York: Pantheon Books, 1969", en *Time* (13-VI-1969), p. 66.
— "Take it from here". [Sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*], *The Times Literary Supplement*, Nº 3481 (14-XI-1968), p. 1286.
ARA, GUILLERMO. Véase Vinocur de Tirri, II A.
ARMANI, HORACIO, "Algunas vueltas en torno de Cortázar", *La Nación* (Buenos Aires), (28-I-1968), p. 4 del Suplemento Literario.
ARRUFAT, ANTÓN, "Las armas secretas de Cortázar", *Casa de las Américas* (La Habana), Nº 26 (1964), pp. 110-16.
BABÍN, MARÍA TERESA, "La antinovela en Hispanoamérica". *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), pp. 523-532.
BARBERII, NANCY, sobre "*Final del juego*, de Julio Cortázar, Buenos Aires. Sudamericana, 1964. 199 pp." en *Books Abroad*, XXXIX (1965), p. 440.
BARNATÁN, MARCOS R., "Julio Cortázar, fantasma y escritor", *Papeles de Son Armadans* (Mallorca), XLIV (1967), pp. 351-59.
— "El retorno a Cortázar". *Insula*, 24 (julio 1969), p. 13.
BARRENECHEA, ANA MARÍA y EMMA SUSANA SPERATTI PIÑEIRO, *La literatura fantástica argentina*, México: Imprenta Universitaria, 1957, pp. 73-94.
BARRENECHEA, ANA MARÍA, "*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero", *Sur*, Nº 288 (1964), pp. 69-73.
— "La estructura narrativa de *Rayuela*, de Julio Cortázar" *Litterae Hispanae et Lusitanae* (Universidad de Hamburgo), (1968).
BARUFALDI, ROGELIO, "Soledad y vocación en la última narrativa argentina", *Señales* (Buenos Aires), Nº 134 (1962), pp. 6-9.
BENEDETTI, MARIO, "Julio Cortázar, un narrador para los lectores cómplices", *Tiempos Modernos* (Buenos Aires), I, Nº 2 (1965), pp. 16-9.
BERGANZI, BERNARD, sobre "*The Winners*", en *New York Review of Books* (25-III-1965), p. 15.
BISHOP, TOM, sobre "*Cronopios and Famas*", en *Saturday Review*, LII (27-IX-1969), pp. 26-7.
BJURSTRÖM, C. G., "Det Fantastika: Litteraturen: Ett Samtal Med Julio Cortázar", *Bonniers Litterära Magasin*, XXXVIII (1969), pp. 334-340.
BLANCO, GUILLERMO, sobre "*Todos los fuegos el fuego*", en *Mapocho* (Santiago de Chile), Nº 16 (1968), pp. 188-89.
BLANCO AMOR, JOSÉ, "Julio Cortázar", *Cuadernos Americanos*, CLX (1968), pp. 213-37.
BOCAZ Q., LUIS, "*Los Reyes* o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar", *Atenea* (Concepción, Chile), CLXVII, Nº 419 (1968), pp. 47-55.
BOLDORI, ROSA. Véase Vinocur de Tirri, II A.
BORDELOIS, IVONNE, "*Los premios*, de Julio Cortázar", *Cuadernos* (Congreso por la libertad de la cultura, París), Nº 55 (1961), pp. 87-8.
— Sobre "*Rayuela*" en *Señales* (Buenos Aires), Nº 142 (1963), pp.40-42.

Borello, Rodolfo A., "El último round de Cortázar", *La Gaceta* (Tucumán) (19-IV-1970).
— "El último combate de Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), Nº 247 (julio 1970), pp. 165-172.
Botero, Ebel, *Veinte escritores contemporáneos,* Manizales, Colombia: Ebel Botero, 1969. Cap. I: "El proceso de las identificaciones en tres obras narrativas de Julio Cortázar", pp. 21-41.
— "Análisis estilístico de 'Relato con un fondo de agua' ", *La Patria* (Bogotá), (20-IV-1969).
Bryan, C. D. B., sobre *"Hopscotch"*, en *New Republic,* Nº 154 (23-IV-1966), pp. 19-23.
Camacho Guizado, Eduardo, sobre *"Final del juego"*, en *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), VII (1964), p. 2018.
Camozzi Barrios, Rolando, sobre *"Todos los fuegos el fuego"*, en *Revista de Occidente,* V (1967), pp. 115-17.
Campos, Jorge, "*Rayuela,* de Julio Cortázar", *Insula* (Madrid), Nº 250 (22-IX-1967), p. 11.
Capouya, Emile, sobre *"Hopscotch"*, en *Saturday Review,* XLIX (9-IV-1966), p. 34.
Carballo, E., sobre *"Final del juego"*, en *Novedades* (México), (30-IX-1966).
Carnevale, Jorge, "Cortázar, o el verdadero rostro", *Cero* (Buenos Aires), Nº 1 (1964), p. 29.
— "Cronopiaje", *Cero* (Buenos Aires), Nos. 3-4 (1965), p. 37.
Carranza, José María, sobre *"62. Modelo para armar"*, en *Revista Iberoamericana,* XXXV (1969), pp. 557-59.
Casey, Florence, sobre *"End of the game"*, en *Christian Science Monitor* (9-VIII-1967), p. 9.
Castelar, Diana, *"Final del juego;* un libro de cuentos de Julio Cortázar". *Clarín* (Buenos Aires), (23-VII-1964), p. 3 de la segunda Sección.
Castelli, Eugenio, "Cortázar, *Rayuela* y la antinovela", *Revista Crítica 68,* Rosario, Santa Fe: Librería y Editorial Colmegna, 1968, pp. 51-73.
Castillo, Abelardo, "*Las armas secretas;* cuentos de Julio Cortázar", *El grillo de papel* (Buenos Aires), I, Nº 2 (1960), pp. 19-20.
— "*Los premios,* novela de Julio Cortázar", *El escarabajo de oro* (Buenos Aires), I, Nº 1 (1961), pp. 24-5.
Cócaro, Nicolás, "La corriente literaria fantástica en la Argentina", estudio preliminar a *Cuentos fantásticos argentinos,* Buenos Aires: Emecé Editores, 1969, pp. 11-39.
— "De Julio Denis, poeta, a Julio Cortázar", en *Las letras y el destino argentino.* Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S. A., 1969, pp. 107-110.
Coddou, Marcelo P., sobre *"Todos los fuegos el fuego"*, en *Atenea* (Concepción, Chile), CLXIII (1966), pp. 244-48.
Coleman, Alexander, sobre *"End of the Game"*, en *New York Times Book Review* (9-VII-1967), p. 5.
Coll, Edna, "Aspectos cervantinos en Julio Cortázar", *Revista Hispánica Moderna,* XXXIV (1968), pp. 596-604.

CONCHA, EDMUNDO, sobre *"Todos los fuegos el fuego"*, en *Anales de la Universidad de Chile*, CXXIV, Nº 138 (1966), pp. 249-50.

CONTE, RAFAEL, "Doce proposiciones para un festival Cortázar". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), Nº 24 (1969), pp. 590-601.

COPELAND, JOHN G., "Las imágenes de *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, XXXIII (1967), pp. 85-104.

COURTINES, PIERRE, sobre *"The Winners"*, en *América*, Nº 112 (17-IV-1965), p. 581.

CURLEY, ARTHUR, sobre *"End of the Game"*, en *Library Journal*, XCII (1967), p. 2603.

— Sobre *"Cronopios and Famas"*, en *Library Journal*, XCIV, (1969), p. 3082.

DAVENPORT, GUY, sobre *"Cronopios and Famas"*, en *National Review*, XIX (1967), p. 811.

DELLEPIANE, ANGELA B., "La novela argentina desde 1950 a 1965", *Revista Iberoamericana*, XXXIV (1968), pp. 237-82.

— "*62. Modelo para armar*: ¿agresión, regresión o progresión?" *Nueva narrativa hispanoamericana*, 1 (1971), pp. 49-72.

DEVOTO, DANIEL, sobre *"Los Reyes"*, en *Realidad* (Buenos Aires), VI, Nos. 17-18 (1949), pp. 319-21.

DÍASLASTRA, ALBERTO, "Entrevista con Carlos Fuentes", *'Siempre', Presencia de México*, Nº 719 (5-IV-1965), pp. i-ix del Suplemento *La cultura en México*.

DOLLEN, CHARLES, sobre *"End of the Game"*, en *Best Sellers*, XXVII (1967), p. 150.

DUQUE LÓPEZ, ALBERTO, "*La vuelta al día en ochenta mundos*, viajes del cronopio Cortázar", *El Espectador* (Bogotá), (20-X-1968), pp. 11-2.

DURÁN, MANUEL. Véase Vinocur de Tirri, II A.

DURAND, JOSÉ, "Julio Cortázar: Los cuentos del gigante". *Américas* (Washington), XV, Nº 3 (1963), pp. 39-43.

EDWARDS, JORGE, sobre *"Rayuela"*, en *Anales de la Universidad de Chile*, CXXII, Nº 129 (1964), pp. 229-32.

ELOY MARTÍNEZ, TOMÁS, "La Argentina que despierta lejos", *Primera Plana* (Buenos Aires), (27-X-1964).

FEVRÉ, FERMÍN, sobre *"Final del juego"*, en *Criterio* (Buenos Aires), XXXVII (1964), p. 796.

FERNÁNDEZ-SANTOS, F., "Julio Cortázar: cronopio universal", *Indice* (Madrid), Nos. 221-222-223 (1967), p. 13.

FIGUEROA, ESPERANZA, "Guía para el lector de *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, XXXII (1966), pp. 261-66.

FIGUEROA AMARAL, ESPERANZA, "Dos libros de Cortázar", (Sobre *Ceremonias y 62. Modelo para armar*), *Revista Iberoamericana*, XXXV (1969), pp. 377-83.

FORCAT, JULIO, sobre *"La vuelta al día en ochenta mundos"*, en *La Nación* (Buenos Aires), (28-VII-1968), p. 4.

FORD, ANÍBAL, "Los últimos cuentos de Cortázar", *Mundo Nuevo* (París), Nº 4 (1966), pp. 81-4.

FUENTES, CARLOS, "*Rayuela*: la novela como caja de Pandora", *Mundo Nuevo* (París), Nº 9 (1966), pp. 67-9. Incluido en la obra del

autor *La nueva novela hispanoamericana,* México: Cuadernos de Joaquín Mórtiz, 1969, pp. 67-68.
— "*Hopscotch,* by Julio Cortázar", *Commentary* (1966), pp. 142-44.
García Canclini, Néstor, "Cortázar: el acceso a la casa del hombre", *La Capital* (Rosario), (15-XI-1967), p. 2.
— "La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar", *Revista de Filosofía* (Universidad Nacional de La Plata), Nº 16 (1966), pp. 65-77.
García Flores, Margarita, "Siete respuestas a Julio Cortázar", *Revista de la Universidad de México,* Nº 21 (1967), pp. 10-13.
Ghiano, Juan Carlos, "*Rayuela,* una ambición antinovelística", *La Nación* (Buenos Aires), (20-X-1963), p. 5 del Suplemento de Arte y Literatura.
Gimferrer, Pedro, "Notas sobre Julio Cortázar", *Insula* (Buenos Aires), XX (1965), p. 7.
Girri, Alberto, sobre "*Los Reyes*", en *Sur,* Nº 183 (1950), pp. 55-7.
Gómez, Carlos Alberto, "Literatura y antropología. *62. Modelo para armar*", *La Nación* (Buenos Aires), (8-XII-1969), p. 5 del Suplemento Literario.
González Echeverría, Roberto, "*La autopista del sur* and *The Secret Weapons* of Julio Cortázar", *Studies in Short Fiction,* VIII (1971), pp. 130-140.
González Lanuza, Eduardo, sobre "*La vuelta al día en ochenta mundos*", en *Sur,* Nº 312 (1968), pp. 87-9.
Goyen, William, "Destination Unknown. *The Winners* by Julio Cortázar", *The New York Times,* (21-III-1965), p. 5 del suplemento literario.
Grande, Félix, "Fragmento para un homenaje a *Rayuela*", *Indice* (Madrid), Nos. 221-222-223 (1967), p. 22.
Gregorich, Luis. Véase Vinocur de Tirri, II A.
Guasta, Eugenio, "Los argentinos a través de una novela de Cortázar", *Criterio* (Buenos Aires), XXXIX, Nos. 1513-1514 (1966), pp. 918-21.
— Sobre "*Todos los fuegos el fuego*", en *Criterio* (Buenos Aires), XXXIX, Nº 1506 (1966).
Guebenzu, José María. "The reader murder case" (A propósito de *Ultimo Round*). *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), Nº 247 (julio 1970), pp. 159-164.
Harris, Yvonne J., sobre "*Bestiario*", en *Books Abroad,* XXVII (1953), p. 182.
Harss, Luis, "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica", *Los nuestros,* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, pp. 252-300. Apareció en *Mundo Nuevo* (París), Nº 7 (1967), pp. 57-74. Una selección del contenido apareció bajo el título "Cortázar en su taller", en *Indice* (Madrid), Nos. 221-222-223 (1967), pp. 19-24. Un fragmento apareció en Antonioni/Cortázar, *Blow Up,* editado por Alberto E. Ojam. Buenos Aires: Cine Club Núcleo, 1968, pp. 105-09.
Hartmann, Joan, "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", *Revista Iberoamericana,* XXXV (1969), pp. 539-49.

HEKER, LILIANA, "*Rayuela*". *El escarabajo de oro* (Buenos Aires), IV, Nº 20 (1963), pp. 30-1.
HELL, HENRI, "Un maitre conteur", (sobre *Las armas secretas*), *L'Express* (París), Nº 637 (29-VIII-1963), p. 21.
HOZVEN V., ROBERTO, "Interpretación de 'El río', cuento de Julio Cortázar", *Atenea* (Concepción, Chile), CLXX, Nos. 421-422 (1968), pp. 57-77.
IRBY, JAMES E., "Cortázar, *Hopscotch* and Other Games". *Novel*, I, Nº 1 (1967), pp. 64-70.
KAUFFMANN, STANLEY, sobre "*End of the Game*", en *New Republic*, Nº 157 (15-VII-1967), pp. 22, 36.
KEENE, DONALD, sobre "*Hopscotch*", en *The New York Times Book Review* (10-IV-1966), p. 1.
KRATOCHWIL, GERMÁN, "Abschied von der Illusionen. Zwei hervorragende Vertreter des lateinamerikanischen Romans", *Die Zeit* (Hamburgo), (25-XI-1966).
— "Der Tiger ist im Klavierzimmer. Sieben seltsame und eine gute Erzählung des Argentiniers Julio Cortázar", *Die Zeit* (Hamburgo), (23-X-1964).
LAGMANOVICH, David, "*Rayuela*, novela que no lo es pero no importa", *La Gaceta* (Tucumán), (29-III-1964).
— "Estructura de un cuento de Julio Cortázar: "Todos los fuegos el fuego". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, Nº 2 (1971), pp. 87-95.
LANCELOTTI, MARIO A., sobre "*Final del juego*", en *Sur*, Nº 291 (1964), pp. 87-9.
LAUT, S. J., sobre "*Hopscotch*", en *Best Sellers*, XXVI (15-VI-1966), p. 116.
LEZAMA LIMA, JOSÉ, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", *Casa de las Américas* (La Habana), Nº 49 (1968), pp. 51-62.
LIBERMAN, ARNOLDO, sobre "*Rayuela*", en *Comentario* (Buenos Aires), XI, Nº 38 (1964), pp. 95-6.
LLOPIS, ROGELIO, "Prologando a Cortázar", *Pueblo y cultura* (La Habana), Nº 30 (1964), pp. 58-9.
LOCKHART, WASHINGTON, "El esperanzado desbarajuste de Cortázar", *Marcha* (Montevideo), (15-IX-1967), p. 29.
LÓPEZ CHUHURRA, OSVALDO, "Sobre Julio Cortázar", *Cuadernos Universitarios* (Jalisco), LXXI, Nº 211 (1967), pp. 5-30.
LÓPEZ DELPECHO, LUIS, "C de Carroll y de Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 76 (1968), pp. 663-74.
LÓPEZ MORALES, EDUARDO E., "El libro de los Julios", (sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*), *Casa de las Américas* (La Habana), Nº 50 (1968), pp. 172-78.
LORENZ, GUNTER W., "Literatur mit dem Rechenschieber. Zu Cortazars desellusionieredem Roman", *Die Welt* (16-II-1967), p. 9.
LOVELUCK, JUAN, "Aproximación a *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, XXXIV (1968), pp. 83-93.
MAC ADAM, ALFRED J., "Cortázar 'novelista' ", *Mundo Nuevo* (París), Nº 18 (1967), pp. 38-42.

McMahon, Dorothy, sobre *"Los premios"*, en *Books Abroad,* XXXV1 (1962), p. 61.
Maddocks, Melvin, sobre *"The Winners"* en *Christian Science Monitor* (6-V-1965), p. 9B.
— "Hardbound Vaudeville" (sobre *Cronopios and Famas*), *The Atlantic,* CCXXIII, Nº 6 (VI-1969), pp. 101-02.
Madrigal, Luis Íñigo, sobre *"Los premios"*, en *Anales de la Universidad de Chile,* CXIX, Nº 123 (1961), pp. 212-14.
— Sobre *"Rayuela"*, en *Mapocho* (Santiago de Chile), Nº 13 (1965), pp. 220-21.
Micha, René, "Le Je et l'Autre chez Julio Cortázar", *La Nouvelle Revue Française,* XXII, Nº 140 (1964), pp. 314-22.
Miguel, André, sobre *"Las armas secretas"*, en *La Nouvelle Revue Française,* XXII, Nº 129 (1963), pp. 916-17.
Miguel, María Esther de, sobre *"Las armas secretas"*, en *Señales* (Buenos Aires), XI, Nº 114 (1959), pp. 17-8.
— "El último libro de Julio Cortázar". (*Los Premios*) en *Señales* (Buenos Aires), XII, Nº 129 (1961), pp. 19-21.
Millar, Neil, sobre *"Cronopios and Famas"*, en *Christian Science Monitor,* (3-VII-1969), p. 9.
Miller, Warren, sobre *"Hopscotch"*, en *Book Week* (1-V-1966), p. 12.
Minudri, Regina, sobre *"The Winners"*, en *Libray Journal,* XC (1965), p. 1346.
Monsiváis, Carlos, "Bienvenidos al universo Cortázar", *Revista. Universidad de México,* XXII, Nº 9 (1968), pp. 5-21.
Montesinos, Jaime A., "Contra la nada que acecha: Julio Cortázar", *Cuadernos Americanos,* CLXXVIII, Nº 5 (set-oct., 1971), pp. 237-243.
Morelle, Paul, "Marella, de Julio Cortázar, ou le roman de l'intelligence qui se détruit", *Le Monde* (París), (5-IV-1967).
Morello-Frosch, Marta, "El personaje y su doble en las ficciones de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana,* XXXIV (1968), pp. 323-30.
— "Julio Cortázar: From Beasts to Bolts", *Books Abroad,* XLIV, Nº 1 (1971), pp. 22-25.
Mulvey, C. E., sobre *"Hopscotch"*, en *Commonweal,* LXXXIV (1966), p. 643.
Murena, H. A., *"Rayuela,* de Julio Cortázar", *Cuadernos* (Buenos Aires), Nº 79 (1963), pp. 85-6.
Musto, Jorge, "La zambullida en el embudo", *Temas* (Montevideo), Nº 13 (VII-IX, 1967).
Neruda, Pablo, *"Con Cortázar y con Arguedas"*, *Ercilla* (Santiago de Chile), Nº 1774 (18-VI-1969), p. 66.
Novoa, Leopoldo, "Cortázar, o como venir al Sena permaneciendo en el Plata", *Marcha* (Montevideo) (9-VII-1965), p. 30.
Olaso, Ezequiel de, "El pastor de monstruos", *La Nación* (Buenos Aires) (24-V-1964), p. 4 del Suplemento Literario.
Orphée, Elvira, sobre *"Las armas secretas"*, en *Sur,* Nº 265 (1960), pp. 51-4.

ORTEGA, JOSÉ, sobre *"End of the Game"*, en *Studies in Short Fiction*, VI, Nº 1 (1968), pp. 109-10.

PAGÉS LARRAYA, ANTONIO. Véase Vinocur de Tirri, II A.

PALAU DE NEMES, GRACIELA, "El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar", en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica* (Memorias del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Kurt L. Levy y Keith Ellis, eds. Universidad de Toronto), (1970), pp. 131-136.

PALEY DE FRANCESCATO, MARTHA, "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado", *Cuadernos Americanos* (México), XXVIII (1969), pp. 235-41.

PELTZER, FEDERICO, "Alejandra y la Maga", *La Gaceta* (Tucumán), (3-IX-1967), p. 2.

— " 'La autopista del sur', de Julio Cortázar", *Lugones* (Córdoba), I, Nº 1 (1968), pp. 77-88 .

PIZARNIK, ALEJANDRA, "Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XXV (1963), pp. 77-82.

POLETTI, SYRIA, sobre *"La vuelta al día en ochenta mundos"*, *La Nación* (Buenos Aires), (16-VII-1968).

RAMA, ANGEL, "Julio Cortázar: una novela distinta en el Plata", *Marcha* (Montevideo), (17-III-1961).

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, "La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes", *Life (en español)*, XXV, Nº 6 (15-III-1965), pp. 57-9.

ROHON, GUY, "Marelle", *La Nouvelle Revue Française*, XXVI, Nº 173 (1967), 1113-115.

RYAN, FRANK, sobre *"The Winners"*, en *Best Sellers*, XXV (1965), p. 5.

SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN, sobre *"Bestiario"*, en *Sur*, Nº 201 (1951), pp. 109-10.

SANHUEZA, ANA MARÍA, "Caracterización de los narradores de *Rayuela*", *Revista Chilena de Literatura*, 1 (1970), pp. 43-57.

SARDUY, SEVERO, "Del Yin al Yang", *Mundo Nuevo* (París), Nº 13 (1967), pp. 10-2. Incluido en la obra del autor *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, pp. 24-7.

SCHIMINOVICH, FLORA H., "Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, Nº 2, pp. 97-104.

SCHMUCKLER, HÉCTOR N., "*Rayuela*: juicio a la literatura", *Pasado y Presente* (Córdoba), III, Nº 9 (1965), pp. 29-45.

— "Cortázar, escritor antiliterario", *La Gaceta* (Tucumán), (29-V-1966), p. 2.

SERRA, EDELWEISS, "Comentario a Julio Cortázar a propósito de *Final del juego*", *Señales* (Buenos Aires), Nº 147 (1964), pp. 1-4.

SKÁRMETA VRANICIC, ANTONIO, "Julio Cortázar, novelista", Tesis de M. A. Universidad de Columbia, 1967.

— "Cortázar: Cita en la oscuridad" (entrevista-artículo), *Ercilla* (Santiago de Chile), Nº 1847 (9-15-XII-1970), pp. 67-73.

SOLA, GRACIELA DE, "Julio Cortázar y su novela *Los Premios*", *Boletín Cultural de la Embajada Argentina en España*, III, Nº 5 (1965).

— "Las galerías secretas de Julio Cortázar", *Señales* (Buenos Aires), Nº 154 (1966), pp. 3-6.

SOSNOWSKI, SAÚL, "La intuición de la muerte en *Las armas secretas* de Julio Cortázar", *Hispania*, LII (1969), pp. 846-51.

SOUZA, RAYMOND D., "Language vs. Structure in the Contemporary Spanish American Novel", *Hispania*, LII (1969), pp. 833-39.

SPECTOR, R. D., sobre *"The Winners"*, en *Book Week* (4-IV-1965), p. 8.

SQUIRRU, RAFAEL, sobre *"Rayuela"*, en *Américas*, XVI, Nº 8 (1964), p. 39.

STERN, DANIEL, sobre *"End of the Game"*, en *Nation*, Nº 205 (18-IX-1967), p. 248.

TEJERA, MARÍA JOSEFINA, sobre *"Todos los fuegos el fuego"*, en *Cultura Universitaria* (Caracas), XCIII (1966), pp. 206-07.

TORRES-RÍOSECO, ARTURO, "Notas sobre el desarrollo de la literatura hispanoamericana desde 1916", *Hispania*, L (1967), pp. 955-62.

TURNER, R. C., sobre *"Hopscotch"*, en *Library Journal*, XCI (1966), p. 2084.

UGARTE, UBALDO PABLO, "Cortázar: Las coartadas de una ideología", *Uno Por Uno* (Buenos Aires), Nos. 8-9, s. f., s. pp.

ULLÁN, JOSÉ MIGUEL, "Dos cronopios", *Indice* (Madrid), Nos. 221-222-223 (1967), p. 18.

URIARTE, FERNANDO, "Julio Cortázar, novelista de Buenos Aires", *Mapocho* (Santiago de Chile), Nº 14 (1966), pp. 57-67.

— "Aspectos de la novela hispanoamericana actual", *Mapocho* (Santiago de Chile), Nº 15 (1966), pp. 147-61.

URIBE, BASILIO, sobre *"Rayuela"*, en *Criterio* (Buenos Aires), XXXVII (1964), p. 397.

VALBUENA BRIONES, A., "Una cala en el realismo mágico", *Cuadernos Americanos* (México), CLXVI, Nº 5 (1969), pp. 233-41.

VARELA, BLANCA, "Uno o muchos libros", *Revista Peruana de Cultura* (Lima), Nº 3 (3-X-1964), pp. 130-34.

VARGAS LLOSA, MARIO, "Primitives and Creators". *The Times Litterary Supplement*, Nº 3481 (14-XI-1968), pp. 1287-88.

VINCE, T. L., sobre *"Hopscotch"*, en *America*, Nº 115 (9-VII-1966), p. 40.

VIÑAS, DAVID, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1970.

VITTORI, JORGE LUIS, "La voluntad de realismo", *Colmegna* (Rosario, Santa Fe) (1963), pp. 17-8.

WAIN, JOHN, sobre *"Hopscotch"*, en *The New York Review of Books* (28-IV-1966), pp. 18-9.

WEST, ANTHONY, sobre *"The Winners"*, *New Yorker*, Nº 41 (8-V-1965), p. 177.

WEST, PAUL, sobre *"Cronopios and Famas"*, en *Book World* (17-VIII-1969), p. 10.

YAHNI, ROBERTO, "Los conciertos de Cortázar", *Sur*, Nº 319 (1969), pp. 56-9.

YATES, D. A., sobre *"End of the Game"*, en *Saturday Review*, L. (22-VII-1967), p. 36.

C. *Entrevistas*

BAREIRO SEGIER, RUBÉN, "Cortázar, Julio César", *Alcor* (Asunción del Paraguay), Nº 29 (1964).

COUFFON, CLAUDE, "Une heure avec Julio Cortázar", *Arts* (París), (19-I-1967), pp. 3-4.

OCHOA, GUILLERMO, "Julio Cortázar, 'Metafísica y guerrillas' ". *Ercilla* (Santiago de Chile), Nº 1775 (25-VI-1969), pp. 87-9.

SCHNEIDER, LUIS MARIO, "Julio Cortázar", *Revista. Universidad de México* (V-1963), pp. 24-5. Un fragmento apareció en *El escarabajo de oro* (Buenos Aires), Boletín Extra, Nº 29 y 1/2, Boletín Nº 1 (1965), p. 3.

VARGAS LLOSA, MARIO, "Preguntas a Julio Cortázar", *Expreso* (Lima), (7-II-1965) Reproducido en *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968, pp. 83-91.